

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro, 2021.
Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.
CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos



DR. ANDRÉS POCIÑA
Honoris Causa UNR

Índice

| | |
|--|-----|
| ALDO RUBÉN PRICCO | |
| Prólogo | 1 |
| <hr/> | |
| ANDRÉS POCIÑA | |
| Medea en mi vida. Discurso de recepción del Doctorado <i>Honoris Causa</i> por la Universidad Nacional de Rosario | 8 |
| <hr/> | |
| AURORA LÓPEZ | |
| Las romanas ante la literatura, oficio de hombres | 22 |
| <hr/> | |
| ARTURO R. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ | |
| <i>Castas odise puellas</i> (Prop 1, 1, 5) y el estatuto literario de la amada properciana | 40 |
| <hr/> | |
| MARIA FERNANDA BRASETE | |
| “Humano, demasiado humano”: el <i>ethos</i> trágico de Electra en Eurípides | 55 |
| <hr/> | |
| MARÍA DELIA BUISEL | |
| Hildegarda de Bingen: una abadesa bien plantada | 74 |
| <hr/> | |
| MARÍA CECILIA COLOMBANI | |
| “Tal es, de las Musas, el sagrado don para los hombres”. La dulce lengua de las Musas. Las delicias de una herencia | 93 |
| <hr/> | |
| MARCELA CORIA | |
| Las manos de la Medea senecana | 107 |
| <hr/> | |

| | |
|--|-----|
| VIVIANA DIEZ “domi habet hortum et condimenta ad omnis mores maleficos” (Mil. 194): una lectura de los espacios de lo femenino en Plauto | 124 |
| JORGE DUBATTI Eurípides y la tragedia <i>Hécuba</i> transfigurados en <i>Polixena y la cocinerita</i> (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni | 142 |
| LÍA GALAN Las mujeres en <i>Agamemnon</i> de Séneca | 163 |
| DARÍO MAIORANA De Penélopes, arañas y tejedoras: imágenes de mujer en <i>Stichus</i> de Plauto | 184 |
| MARÍA EUGENIA MARTÍ Y STELLA MARIS MORO Las <i>ancillae</i> plautinas: perfiles sociales y roles escénicos | 207 |
| MANUEL MOLINA SÁNCHEZ <i>Lucretius in love</i> : la mujer y el amor en el <i>De rerum natura</i> | 230 |
| LILIANA I. PÉREZ Representaciones de lo femenino en la Retórica latina. Acerca del alma y las virtudes elocutivas | 242 |
| ALDO RUBÉN PRICCO El discurso “teatral” femenino en las “actuaciones” internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género | 255 |
| ELSA RODRÍGUEZ CIDRE Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea | 278 |

ALICIA SCHNIEBS

Lugares de mujer: espacio, *genre* y *gender* en las *Dirae*

301

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Rendición de cuentas, de Andrés Pociña. Agamenón y
Clitemnestra otra vez frente a frente

318

MARCELA SUÁREZ

Meretrix, lena y *ancilla* en diálogo: discurso, convención y
construcción lúdica en la escena terenciana

340

Prólogo

Uno siente que a veces los prólogos resultan innecesarios, que el mismo contenido de un libro es suficiente como para que alguien pretenda orientar, influir o informar acerca de lo que muchas personas talentosas e inteligentes han escrito para celebrar a otra.

Sin embargo, la excepcional figura de Andrés Pociña –ya que de él se trata– hombre necesario, ineludible e insuperable académico, virtuoso dramaturgo y, sobre todo, fraterno amigo, impulsa que uno escriba algunas pocas palabras sobre este volumen que ha sido construido con afecto, dedicación y sapiencia por un prestigioso conjunto de filólogas y filólogos de España, Portugal y Argentina que, además, se dieron cita en nuestra Universidad Nacional de Rosario el 1 y el 2 de noviembre de 2018 para acompañar la justicia y el hondo merecimiento de la declaración de “Doctor *Honoris causa*” que se le concedió en esa oportunidad al Dr. Andrés Pociña Pérez.

Con la “excusa” de esa honrosa designación (tan apropiada, por cierto), el *Centro de Estudios Latinos* “Prof. Beatriz Rabaza” de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario organizó el “Coloquio en Homenaje al Dr. Andrés Pociña. *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos*”, de cuyas entrañables y fructíferas jornadas surge esta publicación, que inaugura la colección *Studia et Nugae* del Centro mencionado.

No resulta casual ni azaroso el tópico de esta reunión de trabajos, habida cuenta del hecho de que tanto Andrés Pociña como su esposa, la Dra. Aurora López López, catedrática también imprescindible y emblemática de la Universidad de Granada, al tiempo que compañera de estudios e investigaciones, han dedicado gran parte de sus preocupaciones

y numerosas producciones académicas al rol de las mujeres en la literatura latina. Se trata de una obra a todas luces prodigiosa y esencial, no solo por el análisis profundo, inteligente y original de las heroínas trágicas Medea y Fedra, sino también por el indispensable y monumental estudio sobre Rosalía de Castro y la poesía completa de esta poeta gallega, que configuran solo una parte de una precisa, exhaustiva e inmensa tarea académica que indaga la voz femenina y sus proyecciones, a la vez que señala posicionamientos éticos e ideológicos que ofician de paradigmas de referencia para los estudios literarios y la crítica inherente. Dicho esto, no puedo dejar de mencionar el colosal libro *Comedia romana* (López, Pociña, Madrid, 2007) que se ha convertido en una excelente e inevitable obra para el estudio del fenómeno cómico teatral romano.

Cabe consignar de qué manera se reúnen en este volumen la admiración, el cariño y la solvencia académica de quienes escribieron sus trabajos especialmente para esta ocasión. Cuando nuestra querida Beatriz Rabaza¹ aún estaba con nosotros en la vida académica (porque sigue estando furiosa y entrañablemente en nuestros corazones), el germen del doctorado *honoris causa* para Andrés anduvo por ahí, rondando y creciendo lenta y pausadamente. Luego pudo concretarse en 2018 a los fines de habilitar una reunión plena de amor y camaradería para la que queridas y queridos colegas, amigas y amigos realizaron la travesía atlántica y acompañaron *in praesentia* el homenaje. Ese calmo fervor, admiración y cariño se plasman en este libro, que revisa discursos de las emergencias de la imagen femenina, tanto en la literatura grecolatina como en sus proyecciones e intertextualidades.

¹ Pociña y López llevaron adelante como editores en 2009 la magnífica publicación *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*.

El punto de partida pertenece a Andrés Pociña, quien en *Medea en mi vida* detalla y profundiza su relación con esa heroína en las obras antiguas, las sustentadas en la tradición, las perdidas y otras modernas de diversas latitudes, mientras desanda puestas en escena, versiones y publicaciones junto a sus vinculaciones afectivas y académicas con la Universidad Nacional de Rosario. En ese trámite, menciona y detalla su versión teatral del personaje emblemático² —una pieza sublime que en alguna oportunidad habremos de montar escénicamente—, en la que este resulta una mujer valiente y audaz que va más allá de los impedimentos y problemas derivados de su condición social femenina mediante acciones que se aproximan a una conducta que ahora se consideraría plenamente feminista.

Quienes tengan la ventura de adentrarse en esta publicación podrán apreciar, además, las referencias a la ambigüedad de lecturas sobre la *puella* properciana de la poesía erótica latina que presenta con minuciosidad y solidez Arturo Álvarez Hernández (UNMdP), quien demuestra que la edición crítica de S. J. Heyworth (Oxford 2007) entra en contradicción con el estatuto literario de la amada properciana. Al mismo tiempo, el público lector accederá, en el trabajo de María Fernanda Brasete (Universidad de Aveiro), a los fundamentos de un enfoque innovador del tradicional *topos* de la venganza, vinculado a los valores éticos, humanos y sociales que constituyen la caracterización trágica de la *Electra* de Eurípides, tal vez en un intento del autor de proyectar en la ficción dramática la profunda crisis de degradación social y violencia

² Se trata de *Medea en Camariñas*, espectáculo estrenado en 2005 y dirigido por Juli Leal, en la Sala Palmireno de Valencia por el *Grup de Recerca i Acció Teatral* de la Universidad de Valencia, con la actuación de Begoña Sánchez.

que soportaba la ciudad de Atenas, en las últimas dos décadas del siglo V a. C.

Hildegarda de Bingen (1098-1179), que sufre en su vida conventual la querella de las investiduras entre el Papa y el Emperador, compuso numerosas cartas, y su vigoroso alegato de defensa ante una injusticia (por la que surge la atribución de “virilidad”) resulta minuciosa y cabalmente analizado en el epistolario de la escritora medieval por María Delia Buisel (UNLP), quien presenta lo inhabitual del comportamiento de una mujer que litiga con firmeza y decisión.

Cecilia Colombani (UNMdP-UNdM) asume en su trabajo el colectivo de la *Musas* como potencias religiosas, cuya función celebratoria deviene condición de posibilidad de una función poética, para lo cual la autora rastrea el vínculo entre el poeta de registro hesiódico y las *Musas* desde una doble vertiente, acompañando la perspectiva de la herencia que significa el canto de aquel dentro de la función socio-religiosa que implica en las sociedades antiguas.

Al tomar la figura de *Medea* de Séneca, Marcela Coria (UNR) repara en las numerosas e insistentes menciones de las partes del cuerpo de la protagonista, entre las que se destacan sus manos, lo que conduce a un original examen del símbolo de esas extremidades en la *Medea* senecana como constituyente de identidad y de su vínculo con la noción de *nefas*.

Las instancias de lo femenino y la desigualdad de género en la comedia de Plauto son escudriñados por Viviana Diez (UBA-UNRN) en su relación con la espacialidad, a partir de lo cual se observa la construcción de una imagen femenina amenazante desde la perspectiva patriarcal. En ese sentido, parece coincidir Jorge Dubatti (UBA), al analizar la reescritura de la figura de Hécuba en la farsa pirotécnica *Polixena y la cocinerita* de Alfonsina Storni, en la que la representación de la

mujer como “esclava moderna” pone de manifiesto el sexismo, el clasismo y la violencia de género en la Argentina de las primeras décadas del siglo pasado.

Se destaca el rol de las mujeres en el marco del universo estoico en el aporte de Lía Galán (UNLP), quien presenta a Clitemnestra y Casandra del *Agamenón* de Séneca como mujeres poderosas en tanto se advierte en ellas una potencia “viril” que les permite no retroceder ante lo terrible, el asesinato o la muerte. Más adelante, María Eugenia Martí y Stella Maris Moro (UNR) llevan a cabo un análisis de cómo las *ancillae* plautinas sostienen discursos, ejecutan planes y colaboran actancialmente con los intereses de sus amas, en plena coincidencia con discursos sociales republicanos y al margen de estereotipos esperados en la *persona*.

En su trabajo, Manuel Molina (Universidad de Granada) examina en *De rerum natura* de Lucrecio los tópicos de la dicotomía amor-pasión/amor-fecundación y el rol de la mujer, los que, aunque revisten un acento negativo marcado, presentan algunos “destellos” positivos, vinculados esencialmente con la maternidad, y permiten conjeturar que no siempre la visión del escritor, vinculada con la filosofía epicúrea, es contraria al amor.

Por su parte, Liliana Pérez (UNR) aborda, en el encuadre del pensamiento lingüístico y la retórica del siglo I a. C. en Roma, la oposición antropológica *animus/anima*, en la que indaga el *anima* de la palabra persuasiva y focaliza el riguroso sistema de control discursivo representado por las virtudes elocutivas, destinadas a desalojar lo femenino del alma del escritor.

En la dimensión del rol de la mujer en Grecia respecto de rituales públicos y el *oĩkos* y sus correlatos en la ficción trágica, Elsa Rodríguez Cidre (UBA) expone las diferencias entre esos universos y parte de las dimensiones que cobra la corporeidad

extrañada y excesiva de los personajes de las mujeres trágicas eurípideas para delinear el marco de una operación prohibida.

Alicia Schniebs (UBA), partiendo de cómo la construcción discursiva del espacio comporta una serie de matrices textuales, analiza en su escrito la deconstrucción y construcción de la mujer y el espacio, y presenta de qué modo ese procedimiento dialoga con las cartografías y geopoéticas de la poesía bucólica y de la elegíaca.

María de Fátima Silva (Universidad de Coimbra) nos propone visualizar en detalle la reescritura y acertada modernización del mito que Andrés Pociña lleva adelante en su obra *Rendición de cuentas*, en la que se ocupa del tema de los Atridas y el célebre regreso del vencedor de Troya, Agamenón, siguiendo un permanente diálogo con el original de Esquilo por medio de inteligentes estrategias dramáticas.

Los personajes femeninos del espectáculo cómico terenciano se hacen presentes mediante el capítulo de Marcela Suárez (UBA), quien analiza, en dos escenas del escaso corpus de diálogos entre mujeres solas, el funcionamiento de algunas de esas máscaras y la construcción lúdica de ciertas *personae* desde sus propios discursos.

Aurora López (Universidad de Granada), de acuerdo con su vasto y profundo conocimiento de los textos escritos por mujeres romanas de época clásica, expone criterios pertinentes para la lectura no superficial de esas obras y, a la vez, precisa la necesidad de analizar las causas de la marginación de esa producción en el campo de la literatura y propone recuperar el resto del corpus en la medida de lo posible.

La comedia *Stichus* de Plauto es tratada por Darío Maiorana (UNR) desde una matriz de lectura basada en la metáfora del tejido de la araña, un oficio femenino que simboliza las estrategias de las esposas para proteger el *oikos*

familiar ante la ausencia de los *viri*, en tanto aquellas recurren al arcano oficio de la araña-mujer, el tejido, para mantener la *rem familiarem*.

En el trabajo de quien suscribe se analiza un corpus de parlamentos en Plauto en los que, si bien la hegemonía del discurso patriarcal conforma la base enunciativa, emerge una tímida reserva de *dicta* persuasivos en las *personae* femeninas que otorga una *facultas* precaria y provisoria cercana a la construcción de empatía proyectada hacia la *cavea*.

En definitiva, quienes integramos el *Centro de Estudios Latinos* “Prof. Beatriz Rabaza” sentimos un profundo e intenso agradecimiento hacia quienes se sumaron fervientemente a este volumen de la colección *Studia et Nugae* para celebrar la figura ilustre, admirada y querida de Andrés Pociña, quien sigue señalando horizontes humanos y académicos con la amable potencia de su sabiduría y su calidez.

Invito, por ende, a leer este libro con detenimiento y dejar que las imágenes de mujeres de la literatura grecolatina asistan a nuestro presente con la huella de diversas configuraciones y permitan vislumbrar ciertas futuridades del pasado.

Aldo Rubén Pricco
Director *Studia et Nugae*
CEL-FHyA-UNR

MEDEA EN MI VIDA

Discurso de recepción del Doctorado *Honoris Causa*
por la Universidad Nacional de Rosario

Andrés Pociña
Universidad de Granada
apocina@ugr.es



Excmo. Sr. Dr. Héctor Dante Floriani, Rector de la Universidad Nacional de Rosario.

Ilmo. Sr. José Goity, Decano de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario.

Excmo. Sr. Darío Maiorana, Ex-rector de la Universidad Nacional de Rosario.

Dr. D. Aldo Rubén Pricco, Director del Centro de Estudios Latinos de la Universidad Nacional de Rosario.

Dr. D. Manuel Molina Sánchez, Director del Dep. de Filología Latina de la Universidad de Granada.

Prof. Dra. María de Fátima Silva, Catedrática de la Universidad de Coimbra.

Prof. Dra. María Fernanda Brasete, Catedrática de la Universidad de Aveiro.

Prof. Dra. Aurora López López, Catedrática Emérita de la Universidad de Granada.

Sra. Dña. Felisa Leiva Cabrera, Canciller del Consulado de España en Rosario.

Sr. D. Antonio Tosca Luque, Presidente de la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Sr. D. Guillermo Picallo Durán, Presidente del Centro Gallego de Rosario.

Sr. D. Gerardo Hernández Illanes, Director de Relaciones Institucionales del Complejo Parque de España.

Profesoras y Profesores de las Universidades de la República Argentina Arturo Álvarez Hernández, Teresa Bertaina, María Delia Buisel, Cecilia Colombani, Marcela Coria, Viviana Diez, Jorge Dubatti, Lía Galán, María Eugenia Martí, Stella Maris Moro, Jimena Palacios, Liliana Pérez, Rómulo Pianacci, Alba Romano, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia Schniebs, María Matilde Soria, Marcela Suárez.

Donde quiera que estéis, pero que hoy estáis aquí conmigo, Beatriz Rabaza, Profesora de Plauto de la Universidad Nacional de Rosario.

Andrés Pociña, mi padre; Inés Pérez, mi madre.

Señoras, señores:

La nómina ha resultado muy larga, pero absolutamente necesaria, porque son todas y todos ustedes quienes, junto con la

Universidad Nacional de Rosario, me hacen digno de y me otorgan hoy este Doctorado Honoris Causa, que yo he hecho todo lo posible por merecer, pero que nunca hubiera alcanzado sin una vida, ya larga, enteramente dedicada a estudiar, asimilar y transmitir las enseñanzas de los autores de Grecia y de Roma y de las culturas herederas suyas, siempre mis amigos y protectores, y todas las amigas y los amigos que ellos y la vida me presentaron y me ofrecieron. Mi padre, el hombre que más he admirado siempre, solía decirme: “sé bien nacido, sé siempre agradecido”; hace casi cincuenta años que lo perdí, pero hoy está conmigo, tan emocionado como yo, y me mueve a decirlos que, a los clásicos de todos los tiempos, a vosotras y a vosotros, permitidme el tuteo, os lo debo todo. Y a la Universidad Nacional de Rosario, institución fundamental de este país al que quiero tanto, donde pasaron sus vidas y en cuyo suelo reposan para siempre un hermano de mi padre y un hermano de mi madre. Muchas gracias.

Antes de hablaros del extraño tema que he elegido, “Medea en mi vida”, es obligado que diga por qué considero que Rosario me hace hoy Doctor suyo. En el año 1994, los hados (y siempre en su representación un amigo, en aquella ocasión el Dr. D. Francisco R. Adrados), hicieron que se me confiara una Ponencia plenaria en el *X Congreso de la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos*, que se celebró en Québec, Canadá. En un momento en que me tocó presidir una mesa, recuerdo que bastante aburrida, mi eterna compañera Aurora descubría, gracias a la mediación de Plauto, a tres latinistas de Argentina que estaban allí: Beatriz Rabaza, Elisabeth Caballero y Darío Maiorana. El flechazo fue instantáneo. Inmediatamente nos hicimos amigos y acordamos que al año siguiente vendríamos Aurora y yo a Rosario, a

impartir un seminario de postgrado: en octubre de 1995, en efecto, poníamos en obra el seminario "El teatro en la República romana" y establecíamos un plan de estudios coordinados, por Rosario, por Beatriz Rabaza, Darío Maiorana y Aldo Pricco, por Granada Aurora López y yo, que se realizaron ininterrumpidamente, pero con encuentros en Granada y en Rosario, aquí en 1996, 1999, 2005, 2006, 2010, 2013. Y desde Rosario fuimos enviados a muy importantes Universidades argentinas, participando por otra parte en esta institución tan importante que son los *Simposios Nacionales de Estudios Clásicos*, en el XIV, 1996, en Catamarca; en el XV, 1998, en Mendoza; en el XIX, 2006, en Rosario; en el XXI, 2010, en Santa Fe; en el XXII, 2012, en Tucumán. Estudiábamos mucho, viajábamos mucho, os queríamos cada vez más.

El lazo científico que nos unía más estrechamente era la comedia latina. Aurora López y yo, en el libro probablemente más importante que hemos publicado en nuestra vida, *Comedia romana* (Madrid, 2007), recordamos en la presentación que fue aquí, en Rosario, en el curso de postgrado de 1995, "cuando nos trazamos el proyecto de escribir conjuntamente una historia de la comedia latina de época clásica". La redacción duró casi doce años; pero en el intervalo salían dos preciosos libros que nos mantendrán unidos a Rosario y Granada ya para siempre: el primero, *Estudios sobre Plauto* (Madrid, 1998), lleva como editores Andrés Pociña y Beatriz Rabaza, por ese orden alfabético editorialmente impuesto; el segundo, *Estudios sobre Terencio* (Granada, 2006), añade como editora a María de Fátima Silva, porque es el primer resultado de un viejo anhelo que se hizo realidad: echar abajo las absurdas e inadmisibles barreras que obstaculizaban las relaciones entre Argentina, España y Portugal en el mundo de la Filología Clásica. De ese anhelo surgieron los

Congresos *Clastea*, que comenzaron en Mar del Plata (presidido por el Dr. Rómulo Pianacci, 2011), después en Rosario (presidido por el Dr. Aldo Pricco, 2013), después en Coimbra (presidido por la Dra. María de Fátima Silva, 2016) y el último celebrado la semana pasada en Santiago de Compostela (presidido por la Dra. María Teresa Amado).

En 2007, de forma inesperada, nos dejó Beatriz Rabaza, la querida madre común del grupo granadino-rosarino, que ella había bautizado con enorme gracia con el nombre de un viejo conjunto musical, “Los cinco latinos”. Aurora y yo estábamos preparando justamente entonces un Congreso internacional en Granada para conmemorar su jubilación. No hubo congreso, pero sí un libro colectivo precioso, que titulamos *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX* (Granada, 2009); el entonces Rector de Granada, Francisco González Lodeiro, que conocía a los tres miembros argentinos de nuestro grupo, hizo suya y corrió con todos los gastos de la edición del libro, muy bellamente encuadrado, con la sonrisa de Betty en la portada. Veis, pues, hasta qué punto esta Universidad de Rosario que hoy me proclama Doctor suyo, en mi corazón hace ya mucho tiempo que es mía.

Con mis palabras sobre el tema “Medea en mi vida” quiero contaros un poco de qué manera un asunto sin duda polémico, propio del teatro trágico de Grecia y de Roma, llegó a interesarme profundamente, acabó convirtiéndose en cierto modo en una obsesión, y por fin se unió a mí como una experiencia vital inevitable, acabando por traducirse en mi monólogo teatral *Medea en Camariñas*, sin duda la obra literaria que me ha proporcionado más satisfacciones.

Sabido de sobra es que el asunto de Medea se nos presenta como uno de los más conocidos de la Mitología clásica; pero no es menos verdad que, si se pone uno a la puerta de la Facultad, y a la gente que va saliendo le pregunta quién fue Medea, la contestación más corriente suele ser: “una heroína griega que mató a sus hijos”. Eurípides, con su magnífica tragedia homónima, sentenció a Medea a ser para siempre jamás la filicida por excelencia. Y entonces uno se pregunta: ¿cómo puede convertirse en tema eterno y universal el terrible acontecimiento protagonizado por una mujer que mata a sus hijos? Y sobre todo, cuando acabas ganado por la figura de Medea, uno se alarma al preguntarse: ¿cómo puedo yo sentir tanto apego, tanta admiración, incluso indudable cariño, por una mujer que comete el acto humanamente inadmisible de asesinar a sus hijos? Esto me ha pasado a mí, y después de darle muchas vueltas, creo que he sabido explicarlo, y puedo afirmar que Medea, la asesina de sus hijos, fue una mujer admirable, una madre ejemplar, un personaje digno de alabanza.

Pero vamos al principio: mis puntos de partida eran la tragedia *Medeia* de Eurípides, las diversas Medeas fragmentarias de los tragediógrafos latinos republicanos, la presencia de Medea en Ovidio, la tragedia *Medea* de Séneca. Las dos obras que más llamaban mi atención eran las dos tragedias completas, la griega de Eurípides y la latina de Séneca, ambas con un argumento idéntico, esto es, la etapa corintia de la ajetreada vida de la heroína, en la circunstancia lamentable cuando su compañero Jasón, decide abandonarla para casarse con la hija del tirano Creonte, y ella, obligada a abandonar la ciudad, pero dejando allí a sus dos hijos, determina asesinarlos. Todo eso ocurre en la versión griega y en la latina; y, sin embargo, todo el mundo

estamos de acuerdo en que no es fácil encontrar dos tragedias tan diferentes, siendo ambas indudablemente dos obras maestras.

En el año 2001 abordé un aspecto de la obvia diferencia entre las dos Medeas trágicas centrándome en la naturaleza de la relación entre Medea y Jasón, en mi trabajo “O amor de Medeia, visto por Eurípides e Séneca”, que presenté en portugués en el Congreso celebrado en la Universidad de Aveiro, cuyas actas fueron pulcra y cuidadosamente editadas por Maria Fernanda Brasete en el libro *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico* (Aveiro, 2001). De acuerdo con mi análisis, la reacción de la Medea de Eurípides ante el abandono de Jasón no está motivada por sentirse amorosamente traicionada, porque la verdad es que su amor queda muy alejado, perdido en el pasado, sino que ese abandono es considerado por ella una traición (*prosdosía*), un ultraje (*atimía*), una injusticia (*adikía*): después de un tiempo de convivencia, aunque su calidad de extranjera no le permite argumentar conforme a derechos que no posee, Medea se siente una mujer burlada por un individuo al que amó en un tiempo, pero al que recrimina el incumplimiento de compromisos. Así se justifica su irrefrenable ira. La Medea de Séneca, en cambio, fundamenta las causas de su ira, de su dolor, de su venganza por medio del *infelix amor* que ha sentido, y sigue sintiendo, por Jasón, y que él va a traicionar por completo.

El tema resultaba apasionante. Con amor o sin amor actual por Jasón, sigue acuciante el incuestionable hecho de que, tanto en la tragedia griega como en la latina, Medea mata a sus hijos, quizá la barbarie más inmensa que puede imaginarse en una madre. Después de años de interés por el tema, que nos llevó a continuación a centrarnos con mucha más intensidad sobre él durante unos cinco años, Aurora López y yo nos propusimos estudiar con profundidad la historia teatral de Medea, consultando

no solo las versiones clásicas y al mismo tiempo una cantidad elevada de estudios sobre ambas, sino además un número muy abundante de reescrituras en literaturas herederas de la griega y la romana. Fue entonces cuando empezamos a orientar nuestras investigaciones en buena medida en el ámbito de la literatura comparada y en el de los estudios sobre la tradición y la pervivencia. Así surgió la idea de una obra colectiva de largos alcances, que titulamos *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Granada, 2002). Allí reunimos un total de sesenta trabajos, que tienen como punto de partida el mito de Medea en general y luego su desarrollo literario hasta el comienzo del siglo XXI, coronando el conjunto dos inapreciables capítulos, el primero de ellos consistente en la edición príncipe de un largo poema escrito para Aurora y para mí, con motivo de aquel libro, por la eximia escritora gallega Luz Pozo Garza y la entrevista que ambos hicimos a la primera dama del teatro español, la actriz Nuria Espert, que protagonizó versiones de Medea de Eurípides, de Séneca y de Juan Germán Schroeder a lo largo de toda su vida. En la edición de esta obra, que nos exigió un enorme esfuerzo, pero también nos proporcionó incontables satisfacciones, encontramos respuesta a muchas preguntas. Sin embargo, no conseguimos librarnos por completo de lo que podríamos llamar nuestra obsesión por las múltiples preguntas planteadas por Medea: cinco años después, publicábamos otro libro, este mucho más breve, titulado *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (Granada, 2007): en esta ocasión todos los trabajos estaban realizados por Aurora, por mí, o por ambos en colaboración.

Medeas se editó en dos gruesos volúmenes: el primero lleva en la portada una hermosa fotografía de la gran actriz Margarita Xirgu, a quien debemos el estreno de buena parte de las

obras dramáticas de Federico García Lorca, actriz de sobra conocida en Argentina y Uruguay, donde pasó las últimas décadas de su vida, después de triunfar la inacabable dictadura en España. A Margarita Xirgu le debe la historia hispana de Medea el hecho de haberle encargado ella a nada menos que a don Miguel de Unamuno una traducción al español de la *Medea* de Séneca, con el fin de protagonizarla ella misma en el año 1933, en el entonces recién recuperado Teatro romano de Mérida. El volumen segundo de nuestra obra presenta a Nuria Espert en su interpretación de la *Medea* de Eurípides, en el mismo Teatro romano de Mérida, en el año 2001, dirigida por Michael Cacoyannis. Fue entonces cuando tuvimos la inmensa fortuna de hacerle una larga entrevista, primero en su casa de Madrid, después repetida en Sevilla, cuando representaba esta obra en el teatro Lope de Vega. Naturalmente, no podíamos dejar pasar la ocasión de preguntarle a la persona de nuestro tiempo que ha pasado más horas con Medea su opinión sobre el asesinato de los niños; estas fueron sus explicaciones:

Entonces Medea mujer nos plantea un misterio fascinante: ¿cómo es posible que la gente no la aborrezca? ¿Cómo es posible que habiendo roto uno de los pocos tabús que persisten desde hace dos mil quinientos años hasta esta mañana (= nuestra entrevista), el público de anoche que ha visto la Medea en Sevilla estoy segura de que no la odia? Y no es mi trabajo, no es el de Cacoyannis: es el de Eurípides. Yo creo que la gente sale del teatro diciendo: pobre, pobre, pobre, y nadie dice “pobre Jasón” a pesar de haberle visto llorar con lágrimas verdaderas y ver su corazón destrozado, nadie le llora.

Le preguntamos también a Nuria Espert, como autoridad indiscutible no solo por haber representado muchas veces

diversas versiones, sino además por haber dirigido ella a nada menos que la famosa actriz griega Irene Papas representando la *Medea* de Eurípides cuando los Juegos Olímpicos de Barcelona, cuál es su versión preferida; estas son sus palabras:

La versión de Schroeder tenía los mejores momentos de ambos dramaturgos. Tenía mucho más de Eurípides que Séneca, pero tenía de Séneca el momento de los conjuros, que era extraordinariamente brillante, y tenía la primera aparición de Medea, que daba la primera información, como en Séneca, y eso era muy bueno para el personaje. Yo creo que todo el final... de nuestra Medea, que era más humana, era de Séneca también.

Naturalmente, después de darle vueltas infinitas al tema del infanticidio, uno busca en Medea, en las diversas Medeas, los aspectos de su personalidad que puedan resultar defendibles, que puedan caracterizarla positivamente. Medea es una de las hijas del rey de un lugar perdido en la lejanía, en la remota Cólquide, pero es una hija, una mujer, con lo que esto arrastra de negativo en una sociedad sin duda terriblemente patriarcal, pero que tampoco lo es menos en la griega Corinto. Aquí, en su nueva residencia, une a su inconveniente de ser mujer el no menos grave de ser extranjera. Su extranjería pesará sobre su persona ya en la versión de Eurípides, y no se atenuará ni en la de Séneca, ni en muchas de las subsiguientes. Como extranjera, Medea carece de los escasos derechos que puedan aplicarse incluso a las mujeres corintias: su unión con Jasón no tiene validez legal, su maternidad natural no le concede derecho alguno sobre sus hijos

Pero Medea posee poderes de ascendencia divina: por su padre Eetes resulta ser nieta del Sol y de la maga Circe, siendo su madre la oceánide Idía; otra versión la hacía hija de Hécate, la poderosa divinidad que preside la magia y los hechizos. Como

quiera que sea, ahí está el origen de los poderes mágicos de que hace gala a lo largo de toda su vida, y en concreto en su etapa corintia, utilizándolos para eliminar a la hija de Creonte con la que iba a casarse Jasón; su huida por los aires, en un carro de dragones, deja bien claro hasta qué punto dispone de poderes nada desdeñables; en la tragedia de Séneca su manejo de la magia recibe una atención muy especial. Pero además es muy inteligente, aspecto que pone bien de manifiesto con toda intencionalidad Eurípides: en su tragedia, Creonte confiesa abiertamente el temor que tiene a la cólera de una mujer tan inteligente. Con poderes mágicos, gran inteligencia, movida por la cólera en las dos versiones trágicas, Medea es además una mujer valiente, osada: supera los inconvenientes que le presenta su naturaleza femenina con un comportamiento habitual al que, en una mujer de nuestro tiempo, calificaríamos de feminista exacerbado.

Amparándome en la promesa del título de mi intervención, “Medea en mi vida”, podría seguir hablando largo tiempo de los muchos trabajos que realicé, solo o en colaboración con Aurora López, sobre las Medeias antiguas, las conservadas y las perdidas, y sobre otras modernas de diversas latitudes. Dado que estamos en Rosario, debo al menos aludir, aunque solo sea de pasada, a una magnífica Medea argentina, la que encontramos en la pieza *La frontera*, estrenada en Buenos Aires en 1960 por David Cureses, obra que tuve la fortuna de conocer y poder estudiarla gracias a aquella gran helenista y amiga muy entrañable que fue la llorada profesora de la UBA Helena Huber. He de decir que *La frontera*, que debe reeditarse, pues es muy difícil de encontrar, va a ser publicada en Brasil, en traducción portuguesa, con una presentación mía, por la profesora María Fernanda Gárbero.

Pero debo ir tomando rumbo ya hacia el final de mi exposición. Para hacerlo, diré alguna cosa de la Medea que mejor conozco y que tiene especial significado en mi vida, mi monólogo teatral *Medea en Camariñas*. Concebido en un principio como un relato breve, fue escrito en el año 2001, en lengua gallega, y obtuvo el primer accésit al XXVII Premio “Modesto R. Figueirido” de narraciones breves en gallego. Estudiado a fondo por Aurora López, fue ella quien puso de relieve su carácter dramático, y siguiendo su sabio consejo acabé convirtiéndolo en un monólogo teatral, estrenado en Valencia en 2005, que sigue representándose a menudo y va camino de alcanzar el centenar de puestas en escena.

Se trata de una visión desmitificadora de la leyenda habitual, puesta en labios de la propia heroína. Medea, una mujer ya mayor, casi anciana, ha ido a parar, no se sabe cómo, a Camariñas, una hermosa villa de la costa de la provincia de A Coruña, especialmente conocida en la actualidad como lugar turístico y por sus famosos encajes. Allí encontramos a Medea, que vive pobremente, sin más compañía que su antigua nodriza Benita, ahora una vieja enferma, a la que tiene que cuidar. En esta situación, el monólogo de Medea tendrá lugar en un lavadero público, donde aparece lavando con un grupo de mujeres del pueblo, al principio hostiles a ella, a las que cuenta su verdadera historia, que se ha ido deformando con el paso de los años.

En mi Medea la causa fundamental del encuentro con Jasón, la búsqueda del vello de oro, resulta ser pura invención, igual que es invención el descuartizamiento de su hermano Apsirto cuando huye de la Cólquide, igual que es invención el asesinato de la hija de Creonte y de este. Es una reescritura, realizada, lo confieso, con una enorme simpatía por el personaje. Las versiones de Medea difieren mucho en los

particulares argumentales, desde la tragedia de Eurípides a las piezas de nuestro tiempo, y no por ello dejan de perder valor. Si sostenemos que fue Eurípides quien incorporó como esencial el caso del infanticidio, yo, por supuesto sin pretender de ningún modo compararme con Eurípides, la eximo del descuartizamiento de Apsirto, y de muchas otras maldades de las que ha sido sobrecargada su figura. Como en Eurípides, mi Medea deja muy pronto de amar a Jasón, llega a despreciarlo por completo, tal como el tragediógrafo griego hace con Jasón. Mi Medea ama locamente a sus hijos, como la de Eurípides ama a los suyos, como la de Séneca ama a los suyos; y solo por recordar un caso moderno que me conmueve y me gusta especialmente, como la Medea de Corrado Alvaro escrita en 1949, con el título de *Lunga notte di Medea*. En estas versiones, en la mía, en otras, Medea ama a sus hijos... ¡y por amor los mata!

Siempre se ha dicho como cosa admitida que se puede morir por amor; del mismo modo, también se puede matar por amor, incluso a los seres que una madre suele tener en el primer rango de sus querencias, sus propios hijos. Mi *Medea en Camariñas* sin duda amaba más que ninguna otra a sus dos hijos, para los que a propósito inventé yo los nombres de Esón y Eetes, siendo así que la tradición clásica les llamaba Mérmero y Feres. En contra de todos los argumentos y de todas las legalidades, para mi Medea sus hijos son suyos, son de ella; al abandonarla Jasón, se le exige partir al destierro, pero debe hacerlo ella sola, sin sus hijos, que quedarán con su padre. Mi Medea concluye su monólogo con estas palabras:

Pero eran míos, mujeres de Camariñas. Yo los había engendrado, los había parido, los había amamantado, los había criado, y todo con el más intenso amor de madre. Si no iban a ser para mí, no serían para nadie. Y los maté.

Esta Medea está siendo importante en mi vida. He asistido personalmente a unas cuarenta representaciones, en los cinco montajes distintos que ha tenido hasta el momento, interpretada sucesivamente por Begoña Sánchez, por Mariana Escribano, por un grupo de siete mujeres y tres hombres invidentes, por Margherita Vicario, y por Remedios Higuera: en todas las representaciones en que estuve, nunca oí una palabra en el público, nunca vi a nadie abandonar el espectáculo. Sigue representándose, y sigue traducéndose, ahora al francés y al griego moderno, y sigue siendo importante en mi vida.

Para concluir, diré que en mis creencias existen tres -ismos fundamentales: el cristianismo... sin ser yo creyente; el comunismo... sin pertenecer a ningún partido político; el feminismo... sin obviamente ser mujer. Desde mis ideas feministas, que veo reflejadas todos los días de mi vida en mi inseparable compañera Aurora López, durante siete años Directora de la Unidad de Igualdad entre mujeres y hombres de la Universidad de Granada, desde esas ideas, mi admiración, mi afecto, mi cariño por Medea encuentran su justificación.

Acabo ya, pero no puedo hacerlo sin decirles lo que significa para mí que se me ponga en una nómina donde me preceden, además de otras autoridades, tres personalidades tan ejemplares y que admiro tanto como son José Mujica, Joan Manuel Serrat y Lula da Silva, y concluyo con la satisfacción de haber dado esta pequeña lección, tan personal, en la que ya para siempre será la segunda Universidad de mi vida, la de Rosario, porque la primera no dejará de ser nunca la de Granada. Infinitas gracias.

Las romanas ante la literatura, oficio de hombres

Aurora López
Universidad de Granada
auroral@ugr.es

Las mujeres romanas, incluso las de las clases privilegiadas, disfrutaron sin duda de una serie de derechos, cambiantes a lo largo de los tiempos, tanto en los siglos de la República como en los del Imperio, que nos permitirían hablar de una especie de pacto social no escrito, en virtud del cual sus vidas podían resultar más o menos soportables, siempre teniendo en cuenta una global relegación con relación a los únicos detentadores de plenos derechos de ciudadanía, los *cives Romani*, los hombres, o para decirlo con mayor precisión, los hombres de una clase determinada. Dentro de ese supuesto pacto social no escrito, jamás llegó a admitirse que las mujeres romanas, incluso pensando exclusivamente en las más beneficiadas en su consideración social, pudiesen detentar oficialmente ningún tipo de poderes públicos: como resume con notable acierto Pedro Resina, “su participación, por tanto, era nula en la vida política, que no pública, de la *Ciuitas*, lo que quedaba reservado exclusivamente al varón ciudadano, así como en los diferentes órganos constitucionales, estándole vetado el acceso a las Magistraturas, al Senado, a las Asambleas populares y a los Tribunales de Justicia...” (Resina, 1990: 99-100). En consecuencia, desde la perspectiva de la participación en los asuntos públicos, la marginación oficial de las mujeres fue absoluta y rigurosa. En semejante situación quiero plantear aquí algunas reflexiones acerca de qué modo pudieron, o no

podieron, emplear las matronas romanas un elemento de tanta fuerza y poder como era la utilización pública de la palabra, instrumento político tan fundamental en el mundo clásico, tanto en Grecia como en Roma.

Formación de las romanas para la utilización de la palabra

Un aspecto que me ha preocupado siempre en mis estudios sobre las mujeres romanas, y que en especial he intentado poner muy de relieve al ocuparme de ellas como escritoras (por ej. en López, 1989; 1992; 1994; 2008a), es el concerniente a su educación y, de manera más concreta, a su formación lingüística y literaria. La cosa no es fácil, ni siquiera posible en muchos casos: en efecto, tampoco el tema de la educación de las mujeres ha interesado tradicionalmente en los estudios sobre el Mundo Antiguo. Si tomamos el libro clásico sobre este asunto, la *Historia de la educación en la antigüedad* de Marrou (1965), nos sorprende percibir a cada paso una sensación extraña de algo así como si en Roma no hubiese niñas, ni muchachas, ni mujeres: a modo de muestra, en las quince páginas introductorias a la educación en Roma, tan solo de pasada se dedican algunas frases al importante papel de la mujer como educadora de sus hijos, con esta curiosa manera de contarlo: "Hasta en las familias de más elevado linaje, la madre se honra de permanecer en su casa para asegurar el cumplimiento de este deber, que la convierte en servidora de sus propios hijos" (283). Considero interesante ver de qué manera, muchos siglos antes, expresaba esta misma realidad Tácito, en el *Dialogus de oratoribus*, poniéndola en boca de Mesala:

En efecto, antaño cada cual hacía criar al hijo nacido de una madre honesta, no en el cuartucho de una nodriza comprada, sino en el regazo y los brazos de su madre, cuyo

principal orgullo era velar por su casa y servir a sus hijos. [...] Y ella controlaba no solo los estudios y tareas de los niños, sino también sus recreos y sus juegos, con cierta pureza y pudor. Así es como hemos oído que Cornelia dirigió la educación de los Gracos, así Aurelia la de César, así Acia la [madre] de Augusto, y sacaron adelante a unos hijos tan destacados. (TÁC. *Dial.* 28)

Por su parte, Cicerón (*Brut.* 210 s.) pone de relieve lo importante que va a ser en el futuro de un orador la lengua que ha aprendido en brazos de su madre. Y es en esa función de educadoras de sus futuros hijos en lo que se fundamenta el acceso a la cultura de las romanas. Las jóvenes de las clases altas, madres en potencia (cfr. Dixon, 1988), aprenden a leer griego y latín, conocen las literaturas escritas en ambas lenguas y su manera propia de expresarse ha de estar de acuerdo con sus circunstancias. Para explicarlo de otro modo, un romano ha de ser conservador de las tradiciones, respetuoso para con sus antepasados, a quienes tratará de imitar; papel fundamental de su madre es imbuirle esas ideas, sirviéndose de una lengua depurada y de unos conocimientos adecuados, que también irá absorbiendo el crío. Resulta lógica, por lo tanto, la necesidad de formar a las futuras madres para que a su vez formen, pues una nodriza nunca tendrá presente que es (porque en realidad no lo es) parte de esa Roma.

De esta forma, por conveniencia social, la mujer romana de buena familia suele tener una espléndida educación, encaminada fundamentalmente a que sea madre y maestra de futuros oradores. Dicho de otro modo: son educadas para que eduquen, se les enseña a hablar para que enseñen a hablar a futuros oradores, no para que sean oradoras ellas, pues esto significaría saltar el límite de la esfera privada que les es propia y usurpar un puesto en el campo de los *uirilia officia*.

Utilización pública de la palabra: las oradoras

El empleo público de la palabra, es decir, la utilización de la oratoria, en especial en su forma del discurso deliberativo, pero también en la de los *genera iudiciale* y *demonstrativum*, fueron a lo largo de los siglos de la República romana el instrumento fundamental para el ejercicio y para el triunfo en el campo político: no hace falta más que recordar los casos de Catón el Censor o de Marco Tulio Cicerón, dos hombres fundamentales en la historia de Roma de los siglos II y I a. C., que, sin haber contado en sus familias con antepasados destacados en la vida pública, lograron ocupar los primeros puestos políticos sobre todo por su admirable capacidad de construir y defender excelentes discursos políticos y judiciales. En una amplia formación retórica, unida a una indispensable habilidad oratoria, residía la base esencial del triunfo político en Roma desde el año 510 a. C., en que un duradero sistema republicano sustituye a la anterior monarquía, permaneciendo hasta la mitad del siglo I a. C. Sabían de sobra los romanos que el éxito en la oratoria y en la milicia eran los instrumentos a disposición de los ciudadanos para ocupar los puestos principales en la gobernanza del Estado y elevarse a los lugares primeros de la vida pública.

Pero ese instrumento de actuación política, tan rápida y superficialmente descrito en mis palabras, estaba vedado a las mujeres. En su precioso y curioso escrito retórico *Brutus seu de claris oratoribus*, Cicerón nos lleva de la mano, a través de la historia pasada de Roma, desde los comienzos de la República, para presentarnos los grandes hombres que protagonizaron los más brillantes momentos, por supuesto gracias a sus hazañas militares,

pero de forma especial por conseguir mover los ánimos y las decisiones de sus compatriotas por medio de sus discursos. Ahora bien, naturalmente en esa nutrida lista de grandes políticos no comparece el nombre de ninguna mujer, porque ni les estaba permitido el desempeño de cargo político alguno, según ya he señalado, ni, en consecuencia, el uso de la palabra pública.

Curiosamente, será en tiempos de Cicerón cuando por primera vez una matrona romana, Hortensia, mujer de indudable preparación lingüística y literaria, hija de Quinto Hortensio Hórtalo, el orador que destaca en los puestos más elevados del Foro, al lado de Cicerón, pronuncie en Roma un discurso de contenido judicial, pero que por su contenido acaba siendo de naturaleza esencialmente política. Yo me he ocupado en múltiples ocasiones de la oradora Hortensia, desde diversos puntos de vista (López 1992; 1994: 9-21), y siempre me sigue pareciendo una matrona romana excepcional, sorprendente, que nos muestra hasta qué altura de formación política y de concepción femenina había llegado una mujer a mediados del s. I a. C., lo que significa lo que podría haber sido el desarrollo de los derechos y *status* social de las mujeres en una secuencia histórica normal y sin continuos pasos atrás.

El caso de Hortensia, pese a girar exclusivamente en torno a un solo discurso, podría considerarse "literatura de lucha" desde cualquier punto de vista. Recordaré, pues, la historia de su lanzamiento al uso público de la palabra, tal como lo relata Apiano: en el año 42 a. C., encontrándose los triunviros con un déficit de doscientos millones de sestercios para cubrir las necesidades de la guerra, promulgaron un duro edicto, en virtud del cual requerían una contribución extraordinaria a las mil cuatrocientas mujeres más ricas de Roma. Ante las severas amenazas en caso de incumplimiento, intentaron estas una

negociación con los triunviros, valiéndose de las mujeres de sus familias, cosa que no lograron porque Fulvia, la esposa de Antonio, las arrojó de su casa. Enfurecidas, se abrieron paso hasta el Foro, llegando a la tribuna de los triunviros, donde Hortensia pronunció un discurso en nombre y en defensa de todas ellas (Appian. *Bell. Civ.* 4, 32). Como es lógico, Hortensia no solo debe enfrentarse al hecho de que se pretenda hacer una injusticia a las romanas, imponiéndoles un impuesto que consideran inaceptable, sino que además ha de hacerlo por un procedimiento que no es propio ni habitual en una mujer, recurriendo a la oratoria forense.

Disculpaba Hortensia su intervención en el Foro, señalando que las circunstancias habían obligado a las mujeres a proceder así. Presentaba la defensa de sus intereses como un problema de enfrentamiento de hombres y mujeres, gobernantes aquellos, sometidas estas, empeñados en innecesarias guerras ellos, pacifistas a ultranza ellas. Por supuesto, explicaba que no faltaba a las matronas el espíritu patriótico: estarían dispuestas a sacrificar una parte de sus riquezas si se tratase de una guerra contra pueblos extranjeros, pero no a hacerlo para contribuir a una guerra civil.

Apiano nos transmite una versión parcial del discurso de Hortensia, traducido por él al griego; aquí lo vamos a recordar en la versión española de Antonio Sancho Royo (Apiano, 1985: 133-135), en cuyo comentario no entraré, puesto que habla por sí solo:

En aquello que correspondía a unas mujeres de nuestro rango solicitar de vosotros, recurrimos a vuestras mujeres, pero en lo que no estaba acorde, el ser ultrajadas por Fulvia, nos hemos visto empujadas a acudir, todas juntas, al foro, por su causa. Vosotros nos habéis arrebatado a nuestros padres, hijos, maridos y hermanos acusándolos de que habían sufrido agravio por ellos; pero si, además, nos priváis también de nuestras propiedades, nos vais a reducir

a una situación indigna de nuestro linaje, de nuestras costumbres y de nuestra condición femenina. Si afirmáis que habéis sufrido agravio de nosotras, igual que de nuestros esposos, proscribidnos también a nosotras como a aquellos. Pero si las mujeres no os declaramos enemigos públicos a ninguno de vosotros, ni destruimos vuestras casas, ni aniquilamos vuestros ejércitos o condujimos otros contra vosotros o impedimos que obtuvierais magistraturas y honores, ¿por qué participaremos de los castigos, nosotras que no participamos en las ofensas?

“¿Por qué hemos de pagar tributos nosotras que no tenemos participación en magistraturas, honores, generalatos, ni, en absoluto, en el gobierno de la cosa pública, por las cuales razones os enzarzáis en luchas personales que abocan en calamidades tan grandes? ¿Porque decís que estamos en guerra? ¿Y cuándo no hubo guerras? ¿Cuándo las mujeres han contribuido con tributos? A estas su propia condición natural las exime de ello en toda la humanidad, y nuestras madres, por encima de su propio ser de mujeres, aportaron su tributo en cierta ocasión y por una sola vez, cuando estabais en peligro de perder todo el imperio e, incluso, la misma ciudad, bajo el acoso cartaginés. Pero entonces realizaron una contribución voluntaria, y no a costa de sus tierras o campos, o dotes, o casas, sin las cuales cosas resulta imposible la vida para las mujeres libres, sino solo con sus joyas personales, sin que estas estuvieran sometidas a una tasación, ni bajo el miedo de delatores o acusadores, ni bajo coacción o violencia, y tan solo lo que quisieron dar ellas mismas. Y, además, ¿qué miedo tenéis ahora por el imperio o por la patria? Venga, ciertamente, la guerra contra los galos o los partos y no seremos inferiores a nuestras madres en contribuir a su salvación, pero para luchas civiles no aportaríamos jamás nada ni os ayudaríamos a unos contra otros. Pues tampoco lo hicimos en época de César o Pompeyo, ni nos obligaron a ello Mario ni Cinna, ni siquiera Sila, el que ejerció el poder absoluto sobre la patria, y vosotros afirmáis que estáis consolidando la República.

Dos mujeres más ejercieron, ocasionalmente, la oratoria en Roma, ambas por los mismos años que Hortensia. Sobre Mesia, la primera de ellas, es muy poco lo que sabemos. Nacida en Sentino, hubo de defender su propia causa, cuyos motivos desconocemos, ante el pretor Lucio Ticio. El juicio se celebró con gran asistencia de público, sin duda debido a la condición femenina de la defensora. Señala nuestro informador, Valerio Máximo (8, 3, 1), que Mesia puso en juego todos los recursos de la oratoria tanto en lo tocante a la forma, como en el modo de presentar los hechos: “desarrolló regularmente todas las partes de la defensa con talento e incluso con energía”. Su actuación le valió la absolución del cargo de que se le acusaba en la primera vista del proceso, por decisión casi unánime de los jueces.

Sin embargo, a pesar de la sentencia favorable, resulta claro que en Roma no se vio con buenos ojos que una mujer se ocupase de tareas forenses, ni siquiera en una autodefensa: lo prueba el hecho de que se le aplicase a Mesia el mote, claramente ofensivo, de “Andrógino”, y ello porque, de nuevo según Valerio Máximo, “bajo su aspecto femenino escondía un alma varonil” (*sub specie feminae uirilem animum gerebat*).

En tercer lugar, Carfania es el controvertido nombre (López, 1994: 24-26) de la más llamativa y, según las fuentes antiguas, la menos seria de nuestras oradoras romanas. Según Valerio Máximo (8, 3, 2), fue una ilustre matrona, hecho que debe tenerse muy en cuenta, casada con el senador Licinio Bucón. Conocemos la fecha de su nacimiento, en el año 48 a. C. Nuestra dama era especialmente dada a meterse en pleitos, en los que luego actuaba ella misma como defensora, no porque no dispusiera de abogados, sino porque, según la opinión de nuestra fuente, le sobraba desvergüenza: cuenta Valerio Máximo que cuando actuaba, resonaba el Foro con desacostumbrados ladridos,

y, lo que es más grave, la cosa ocurría con excesiva frecuencia. Señala a continuación que, siguiendo su modelo, llegó a imponerse la costumbre de llamar Carfanias a las mujeres deshonestas. Merece la pena leer la conclusión de su texto: “Esta prolongó su existencia hasta el consulado segundo de Gayo César y Publio Servilio; de un monstruo semejante, en efecto, hay que transmitir a la posteridad antes el año de su desaparición que el de su nacimiento”. No me consta que se haya escrito nunca en la Antigüedad una afirmación tan cruel con relación a un escritor varón.

Pero ese “fenómeno”, cuyo fin, no su nacimiento, merecía la pena recordar, a juicio de Valerio Máximo, tuvo una consecuencia perdurable. El comportamiento arrogante y desvergonzado de Carfania motivó un edicto del pretor, prohibiendo que las mujeres actuaran en juicios en defensa de otros, para evitar que cayesen en faltas “contra el pudor propio de su sexo” y que desempeñasen “oficios viriles”. Se dice taxativamente en el *Digesto* 3, 1, 1, 5 que esta prohibición “proviene del caso de Carfania, una mujer muy descarada, que, al actuar sin pudor como abogada e importunar al magistrado, dio motivo a este edicto”.

¿Cómo hay que leer el texto de Valerio Máximo? Yo he escrito que, para hacerlo quizá con más ecuanimidad, puede ser de gran provecho, por ejemplo, la lectura del libro de Clara Campoamor, significativamente titulado *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (Campoamor, 1981), donde descubrimos la reacción masculina de los diputados de las Cortes españolas, en el año 1931, ante un hecho perturbador, una mujer utilizando la palabra políticamente, y ante una propuesta inquietante, pedir el voto para las mujeres. En las tumultuosas sesiones parlamentarias que entonces tuvieron lugar, no era Clara Campoamor, cuando

hablaba, la que llenaba de ladridos la sala, sino sus compañeros varones desde los escaños, dispuestos a apagar su voz y reducirla al silencio.

Resumiendo, parece claro que el discurso de Hortensia llegó a publicarse, pues en el siglo II d. C. todavía lo conocía Apiano, que por fortuna nos transmitió un excelente resumen del mismo. Pero el recuerdo de Hortensia será primero como ejemplo de un hecho raro, una mujer que se atrevió a hablar en público y, más tarde, como una mujer que sabía hablar bien porque lo había aprendido de su padre. De su discurso, de su texto latino auténtico, en cambio, nunca más se supo. Como nunca se supo de los varios pronunciados por Mesia o por Carfania. Breve fue la duración, el tiempo de una sola generación, de la posibilidad que tuvieron las matronas romanas de utilizar como vehículo de sus opiniones y de sus reivindicaciones políticas la oratoria, esto es, la palabra en público, a pesar de que muchas de ellas disponían de la formación precisa para hacerlo adecuadamente en grado no inferior al de tantos ciudadanos romanos.

Utilización por las romanas de la palabra escrita

Nos falta observar de qué manera recurrieron las romanas a la palabra escrita, esto es, a la publicación de obra literaria escrita por ellas, como medio de expresión pública de sus sentimientos, opiniones y reivindicaciones en su caso. Manteniéndonos dentro de la época de la literatura clásica, esto es, un período de cinco o seis siglos de la historia de Roma, entre el s. II a. C. y el s. IV d. C., todo lo que conservamos se resume en la producción, perdida en su casi totalidad, de las siguientes autoras:

Cultivadoras de prosa:

a) *epistolografía*: Cornelia, Servilia, Clodia, Pilia, Cecilia Ática, Terencia, Tulia, Publilia, Fulvia, Acia, Octavia Menor, Julia Drusila. Todas ellas viven desde el siglo II a. C. (Cornelia) hasta el final de la época de Augusto, y son autoras de cartas del tipo comúnmente conocido como "familiares". Pero nuestra realidad es que tan solo conservamos el texto de dos cartas, no completas, de la primera de ellas, Cornelia.

b) *oratoria*: Hortensia, Mesia y Carfania, las tres pertenecientes a la primera mitad del s. I a. C. Según acabo de recordar, poseemos buena documentación acerca de un discurso de Hortensia, pero no nos ha llegado ni un párrafo original de discursos de ninguna de las tres.

c) *memorias*: Agripina la Menor. Solo sabemos de esta obra por referencias.

Cultivadoras de poesía:

a) *géneros graves*: Memia Thimothoe (épica); posiblemente Sulpicia II, y posiblemente también Hostia -Cynthia- y Perila (lírica amorosa); Aconia Fabia Paulina (elogios). De la obra de todas ellas solo conservamos los cuarenta y un senarios del elogio dedicado a su marido por Aconia Fabia Paulina, una importante mujer del siglo IV d. C.

b) *géneros no graves*: Cornificia (epigrama), Sulpicia I (elegía), y Sulpicia II, si se admite la autenticidad de la sátira a ella atribuida (sátira). Entre las dos poetas homónimas se reparte lo más granado de la poesía femenina latina: cuarenta versos, es decir, veinte dísticos elegíacos, forman las seis *Elegías* de Sulpicia I, contemporánea de Augusto, y setenta hexámetros constituyen la

Sátira de Sulpicia II, que vive en las últimas décadas del s. I d. C., texto cuya atribución a la poeta para colmo se discute.

Mínimo en cantidad resulta, pues, el material que podemos manejar para conocer a las mujeres romanas a partir de textos a ellas debidos. Tanto es así que el libro que publiqué, hace ya años, dedicado a todas ellas, *No solo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso* (López, 1994), no pasaba de ser una monografía de tan solo ciento cuarenta páginas, a pesar de contener toda la información disponible sobre las escritoras, así como la totalidad de su fragmentaria obra, y no solo en el original latino, sino además con una traducción castellana. Una gran pobreza de material, insisto. No obstante, la reflexión pausada y detallada sobre ese material, en la que no se pueden descuidar aspectos como son, por ejemplo, los motivos de semejante escasez, de la pérdida a que lo ha sometido el paso del tiempo, del escaso interés que suscitó hasta nuestros días, etc., ofrece conclusiones muy interesantes sobre la situación de esas mujeres que crearon obra literaria, sobre su manera de ser y de pensar, sobre el espacio de que dispusieron en la sociedad de su tiempo.

Frente a esta lamentable escasez de literatura de mujeres, la literatura latina nos ofrece una ingente cantidad de obras escritas por hombres, en su doble faceta de literatura creativa o ficcional y de literatura realista, histórica y especulativa, articulada ya por los propios romanos, y de forma señera por Cicerón, Horacio y Quintiliano,³ en los géneros épica, elegía, sátira, lírica, tragedia y comedia en el campo de la poesía, y oratoria, historia y filosofía en el campo de la prosa, a los que

³ En el caso de Cicerón, sobre todo en diversos lugares de sus *Opera rhetorica*; en el de Horacio, ante todo en *Ars* 73 ss.; en el de Quintiliano, en fin, fundamentalmente en *Inst.* 10, 1, 81 ss.

hay que sumar biografía, epistolografía y novela. Insisto en la escasez de escritura de mujeres en la Roma clásica, pero es que resulta realmente sorprendente. Voy a ofrecer un dato fundamental en este sentido: en 1952 el latinista Henry Bardon, en el prefacio de su espléndida obra sobre la literatura latina fragmentaria (Bardon, 1952: 13), recordaba un artículo publicado en 1903 por A. F. Wert, según el cual tenemos noticia de 772 autores latinos, de los cuales nuestro conocimiento se reduce en 276 casos tan solo a su nombre, en 352 conservamos algún fragmento de sus escritos, y en 144 disponemos de una o varias obras. Pues bien, admitiendo el valor meramente aproximativo que tienen esos números, si pensamos ahora que todas las escritoras que yo he estudiado son 24, resulta que el porcentaje de mujeres que se atrevieron a la creación literaria en Roma no llega a un tres por ciento en relación con los hombres. Queda claro, pues, que el caso de la mujer escritora romana es muy excepcional. Ahora bien, esto no justifica, ni mucho menos, que se las ignore por completo incluso en la mayoría de los manuales de historia de la literatura latina de nuestro tiempo, como si nunca hubieran existido. La realidad es que hubo contadas escritoras, y que el paso del tiempo se portó de manera terrible con sus obras, conservando la mayoría de las veces solo su nombre, y en los casos restantes muy reducidos fragmentos de su obra; pero hay que estudiarlas, analizar las causas de esa marginación en el campo de la literatura, y recuperar el resto de su producción en la medida de lo posible.

En cuanto a las notas esenciales que caracterizan a estas escritoras, he intentado centrarlas en torno a cinco básicas (en López, 1996b), de las que comentaré tres en esta ocasión. En primer lugar, nuestro conocimiento de tales escritoras, es decir, el hecho de que se hayan salvado de la relegación al silencio con

que se condenó a la mayoría, se debe a que se trataba de mujeres con referentes masculinos de gran importancia: Cornelia, además de su pertenencia a una de las más famosas familias de la Roma del s. II, era la famosa madre de los Gracos (López, 1991; 1998; 2008b), y como tal se la denomina una y otra vez; si se nos habla en alguna ocasión de las *Memorias* de Julia Agripina, es porque se trataba de la hija de Germánico, la esposa de Claudio, la madre de Nerón; Hortensia, por su parte, no me cabe la menor duda de que fue una oradora valiosa, pero todas las fuentes clásicas aluden a su mérito recordando que se trataba de la hija del insigne orador Quinto Hortensio Hórtalo, el gran competidor de Cicerón; la elegíaca Sulpicia, en fin, sin duda consiguió encontrar un huequecito entre los autores del *Corpus Tibullianum* porque era sobrina de Mesala Corvino, el gran protector de los poetas de su entorno. ¡Para qué seguir!

En segundo lugar, hay unas cuantas romanas, muy pocas comparativamente, insisto, que se atreven a escribir, pero demuestran perfectamente que la literatura es un oficio de hombres que están invadiendo, como pone de manifiesto el análisis del tipo de obra que hacen: en el campo de la prosa, tenemos varios nombres de epistológrafas, tres de oradoras, uno de una autora de memorias. Se ve que hay un género que parece considerarse propio de mujeres, la epistolografía, que, obviamente, no corresponde a ninguno de los tres géneros grandes que estima la Retórica; y una sola generación permitió la existencia de oradoras, en la primera mitad del siglo I a. C., cosa a continuación legalmente prohibida. En el campo de la poesía, el panorama es peor aún: a mí, que normalmente suelo zanjear en favor de la autoría femenina los casos de duda sobre autoría de las obras, me resulta sin embargo muy sospechosa la poco documentada autora épica Memia Thimotheoe... Lo normal

es, en cambio, que algunas mujeres escriban elegías, sátiras, géneros poco elevados, quizá algo de lírica: pero no hay la menor noticia sobre escritoras de épica, de tragedia, de comedia. El mundo privado al que se reserva la palabra de las mujeres se transluce también en la tipología de obras literarias que escribieron. Es un aspecto al que conviene prestar mucha atención.

En tercer lugar, es común a todas las escritoras romanas de que tenemos noticia su pertenencia a familias importantes de Roma. Yo escribí en otra ocasión (López, 1996b: 129) que estas mujeres "poseen dote, riqueza, y exteriorizan su poder ostentando la obediencia que les presta una clase servil. La ciudad les ha facilitado tiempo libre; regentan un espacio siempre privado, la casa, pero a fin de cuentas un espacio en el que son señoras. Es decir, glosando una vez más a Virginia Woolf, '*tienen dinero y una habitación propia*', requisitos precisos para que una mujer sea escritora". Ahora bien, al hacer esta consideración hay que subrayar que nos encontramos ante un nuevo tipo de discriminación: pensemos que la historia de la literatura latina está llena de escritores de origen muy humilde, incluso servil, ya desde sus primeros tiempos: siempre se suele presentar como un extranjero al padre de la poesía latina, Livio Andrónico; y origen servil tuvieron el más grande de los tragediógrafos latinos, Lucio Acio, y los dos grandes comediógrafos cuya obra se sigue representando en nuestros días: Plauto y Terencio... El origen humilde no impedía a un hombre llegar a escritor en Roma, pero sí a una mujer.

La totalidad de los textos escritos por mujeres romanas de época clásica se puede leer en una o dos horas; sin embargo, no es admisible hacer una lectura superficial de los mismos. Hay que entrar a fondo en ellos, intentando descubrir las razones por las que llegaron a escribirse, las razones por las que se

conservaron hasta nuestro tiempo frente a lo que ocurrió a la mayoría de los textos femeninos, y de modo especial qué hay en ellos que resulte del hecho de haber sido escritos por mujeres. No es admisible en absoluto explicar las dos cartas de Cornelia a su hijo Gayo exclusivamente como un texto irritado de una madre enfadada; ni las elegías de Sulpicia como un juego elegante de una chica de familia aristocrática de tiempos de Augusto; y, aun sin conservar su texto auténtico, el resumen en griego que nos proporciona Apiano del discurso de Hortensia presenta un tipo de reivindicaciones, hechas en nombre propio y en el de otras mujeres, perfectamente comparables a las de fechas muy cercanas a nuestro tiempo.

Estas son las algunas de las pautas con las que creo que deben leerse los textos de mujeres, en los que no considero necesario actuar con ninguna crítica de la sospecha, cosa que, sin embargo, hice en alguna ocasión para algunos textos de mujeres de los siglos XIX y XX, y sobre los que insisto en destacar su escasez y poca importancia, si los comparamos con la riqueza de la literatura latina escrita por hombres.

Bibliografía

Fuentes

- Apiano (1985). *Historia romana. III. Guerras civiles (libros III-IV)*, Trad. y notas de A. Sancho Royo. Madrid: Editorial Gredos.
- Tácito (2017). *Vida de Julio Agrícola. Del origen y situación de los germanos. Diálogo sobre los oradores*. Prólogo, texto revisado, traducciones, notas e índices de J. L. Moralejo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Valerio Máximo (1988). *Hechos y dichos memorables*, Edición de F. Martín Acera. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal.

Estudios

- Bardon, H. (1952). *La littérature latine inconnue. Tome I L' époque republicaine*. Paris: Klincksieck.
- Campoamor, C. (1981). *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo*. Introducción de C. Fagoaga y P. Saavedra. Barcelona: laSal, edicions de les dones.
- Dixon, S. (1988). *The Roman Mother*. London & Sidney: Routledge.
- López, A. (1989), "La oratoria femenina en Roma a la luz de la actual", en *La oratoria en Grecia y Roma: su vigencia en la actualidad*. Teruel: Universidad de verano de Teruel, 97-115.
- López, A. (1991). "Cornelia, madre de la epistolografía latina", en *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*. Salamanca: Universidad, 161-173.
- (1992). "Hortensia, primera oradora romana". *Florentia Iliberritana* 3: 317-332.
- (1994). *No solo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- (1996a). "Escritoras romanas y escritoras actuales: puntos de convergencia", en García González, J. M. y Pociña Pérez, A. (eds.). *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada: Universidad, 209-233.
- (1996b). "Rasgos caracterizadores de las escritoras romanas", en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Ediciones Clásicas, 127-131.
- (1998). *Modelando con palabras. La elaboración de las imágenes ejemplares de Catón y Cornelia*. Madrid: Ediciones Clásicas.

- (1999). "Mujeres en busca de la palabra, desde Roma a nuestro mundo". *Florentia Iliberritana* 10: 163-186.
- (2008a). *De Safo a Alfonsina. Las mujeres en su literatura y en la masculina*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- (2008b). "Cartas de Cornelia y Elegías de Sulpicia", en Pociña Pérez, A. y García González, J. M. (eds.), en *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*. Granada: Universidad, 139-156.
- Marrou, H.-I. (1965). *Historia de la educación en la Antigüedad*, Trad. de J. R. Mayo. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Resina Sola, P. (1990). "La condición jurídica de la mujer en Roma", en López, A.; Martínez, C. y Pociña, A. (eds.). *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad, 97-119.
- Woolf, V. (1986). *Una habitación propia*, Trad. de L. Pujol. Barcelona: Editorial Seix Barral.

***Castas odisse puellas* (Prop. 1, 1, 5) y el estatuto literario de la amada properciana**

Arturo R. Álvarez Hernández
Universidad Nacional de Mar del Plata
arturorobertoalvarez@gmail.com

La sección de ocho versos con que se inicia el primer libro de Propertio (*Monobiblos* o *Cynthia*) contiene un verso que ha dado lugar a una larga, inacabada y tal vez inacabable discusión. Se trata del v. 5, en el cual el poeta afirma que, por obra del malvado dios Amor, él ha llegado al extremo de sentir fastidio por las *castae puellae*.

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante Cupidinibus.
tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo vivere consilio.
et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen adversos cogor habere deos.* (Prop. 1, 1, 1-8)¹

Cintia, sentando su primado, me atrapó con sus ojos ;mísero de mí!, no herido antes por Cupido alguno. Me doblegó la mirada de constante arrogancia entonces Amor e, imponiéndome sus pies, abajó mi cabeza; hasta que me indujo a sentir fastidio por las muchachas castas, el malvado, y a vivir sin sensatez alguna. Y ya es un año

¹ Sigo el texto de Fedeli (1984).

entero que no me da respiro esta locura, por más que eso me obliga a tener a los dioses en contra.²

Las diversas lecturas que se han hecho del v. 5 pueden sintetizarse, en orden cronológico, del siguiente modo:³ la primera (Vulpius, Ayrmann, Barth y Kuinoel) entiende que las *castae puellae* aludidas son las Musas y Minerva, y que el poeta-amante estaría dando cuenta de su alejamiento temporario de la poesía, a causa de su caída en un amor sufriente; la segunda (Lachmann, 1816; Rothstein, 1920; Enk, 1946) entiende que el amante está declarando, de modo negativo, que el rechazo que sufre por parte de Cintia lo obliga a recurrir a amores meretricios (*Cynthia* = *casta*, porque se le niega); la tercera (Fonterose, 1949 y la mayor parte de los críticos posteriores, con la adhesión también de Enk, 1957) entiende que las *castae puellae* del verso son las jóvenes “de buena familia”, que el poeta-amante rechaza porque son lo contrario de su amada Cintia (*Cynthia* = *incesta*); la cuarta (Fedeli, 1980) —que en parte es un ajuste de la segunda— entiende que la expresión *castae puellae* incluye a Cintia, quien, a imagen y semejanza de la Atalanta evocada en el *exemplum* de vv. 9-16, rechaza al amante; en esta lectura *odisse* expresa el fastidio que experimenta el poeta-amante ante la resistencia de Cintia.

La nueva edición oxoniense de Propercio (Heyworth, 2007a) aporta un nuevo hito de esta discusión. Heyworth, su responsable (en adelante H.), ha completado la edición con un grueso volumen de comentario (Heyworth, 2007b) y allí replantea de raíz el problema, para decidirse por la más antigua de las interpretaciones que acabamos de enunciar: *doctas*

² Todas las traducciones del capítulo son mías, salvo cuando se indica otro traductor.

³ Me baso en Fedeli (1980: 68).

puellas = *Musas*.⁴ Luego de criticar las dos líneas de interpretación contrapuestas que han obtenido mayor consenso (*Cynthia* = *casta puella* vs. *Cynthia* = *incesta puella*), llega a la conclusión de que no existe ninguna evidencia que favorezca decisivamente a alguna de ellas. En consecuencia, opta por “cortar el nudo Gordiano” recurriendo a la única interpretación que no le adjudica a *castas odisse puellas* implicancia alguna (incluyente o excluyente) respecto de Cintia. Se trataría, entonces, de que el poeta-amante a partir de su enamoramiento y durante todo ese año aludido en el v. 7, se ha mantenido, a causa de su sufrimiento amoroso, lejos de las Musas, o sea, no ha podido hacer poesía. La versión española de esta lectura sería como sigue:

Me doblegó la mirada de constante arrogancia entonces
Amor e, imponiéndome sus pies, abajó mi cabeza; hasta
que me indujo a rechazar a las Doncellas vírgenes, el
malvado, y a vivir sin sensatez alguna.

Dos obstáculos fundamentales deberían sortear esta lectura:

a) este verso sería el único lugar de toda la literatura latina conservada en que se hace referencia a las Musas mediante la expresión *castae puellae*;

b) habría que admitir que Propertio se presenta en su primera obra como alguien que cultivaba la poesía antes de enamorarse de Cintia y que ha dejado de hacerlo, por un año,⁵ a

⁴ En Heyworth (2007a) *Puellas* está con mayúscula, sin duda para indicar que se refiere a las Musas; pero en Heyworth (2007b: 4) la palabra está con minúscula.

⁵ La objeción más fuerte que se le ha hecho a esta vieja interpretación (cf. Fedeli, 1980: 68) es que no parece coherente que un poeta abra una colección de poesía declarando que su amor por una mujer lo ha impulsado a odiar a las

consecuencia de ese enamoramiento (veremos pronto en qué se fundamenta esta inferencia).

Respecto del primer obstáculo, los argumentos de H. no convencen. Él aduce, por una parte, la expresión *novem puellae* de Prop. 3, 3, 33, que permite sin duda constatar el uso del plural *puellae* para referirse a las Musas. Pero en ese pasaje lo que remite inequívocamente a las Musas es lo que acompaña a *puellae*, o sea el numeral *novem*. H. aduce también que en Prop. 2, 30, 27 y 3, 1, 17 la mera palabra *sorores* se propone como designación de las Musas. Pero, además de que en esos dos contextos hay componentes que orientan inequívocamente al receptor en dirección a las Musas, el plural *sorores*, ya desde Nevio (fr. 1 Blänsdorf), se había usado para referirse a las hijas de Zeus y Mnemosyne, razón por la cual volvemos a encontrarlo en Ov. *met.* 5, 255; *fast.* 6, 811; Lygd. 4, 45; [Verg.] *Aetna* 7; Mart. 1, 76, 3.

En síntesis, *puellae* puede perfectamente hacer referencia a las Musas, pero a condición de que vaya acompañado de algún epíteto o de componentes contextuales que le aporten esa significación. No es el caso de nuestro poema. Por su parte, *castae* cuenta con una atestación como epíteto de las Musas (Priap. 2, 7 *castas, Pierium chorum, sorores?*), pero justamente en ‘iunctura’ con *sorores*, lo que no deja lugar a dudas. En Catul. 65, 1-4, aducido también por H., a las Musas se las llama *virgines*, pero allí el epíteto *doctae*, típico en relación con las Musas, otra vez no deja lugar a dudas.

Musas. A esto responde Heyworth (2007b: 5-6) que el alejamiento de las Musas al que aludiría el poeta corresponde solamente al año (v. 7 *toto anno*) transcurrido entre la caída en las redes del amor y el inicio de la poetización del *furor*, que es lo que contiene el libro.

Reconociendo de alguna manera lo forzado de su propuesta, H. conjetura que en realidad el texto original pudo haber dicho *sorores* en lugar de *puellae*: de hecho el aparato crítico de su edición incluye esa conjetura suya, además de la de Ayrman *donec Castalias docuit me odisse puellas*, que va en la misma dirección. H. encuentra una posible confirmación de su conjetura en Ov. *trist.* 2, 13 *si saperem, doctas odissem iure Sorores*, que sería una evocación del texto properciano auténtico. Como se ve, la argumentación es endeble y el propio H. prefiere editar el transmitido *puellas*, aunque lo pone con mayúscula (*Puellas*) para indicar que se trata de las Musas.

Pero hemos dicho que hay un segundo obstáculo que esta lectura debería sortear y que, en mi opinión, tampoco sortea. H. entiende que este pasaje inicial del primer libro properciano propone una situación que ya estaría presente en Meleagro (*AP* 12, 101), en Catulo (c. 65, 1-4) y en Horacio (*epod.* 11, 1-4): sería la situación del poeta que, golpeado por una dolorosa experiencia de amor, se aleja de las Musas, perdiendo temporariamente su capacidad de hacer poesía. Si esa fuera la situación descrita por el epigrama meleagreo aducido por H., su interpretación sería irrefutable, porque es muy sabido que Propertio reescribe ese epigrama en este inicio que estamos examinando. ¿Pero dónde dice la *persona loquens* del epigrama que su humillante caída bajo el poder de Míscro y de Eros lo ha alejado de las Musas o de la poesía?⁶ Los poemas de Catulo y Horacio aducidos por H. sí hablan del alejamiento de la poesía a

⁶ Es oportuno tener a la vista una traducción del epigrama meleagreo: ‘A mí, que a Pasión en mi pecho era inmune, Míscro, / hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras: / “Al valiente cacé. Mira cómo mis pies pisotean / el arrogante orgullo de tu ciencia gloriosa”. / Mas yo cobré aliento y repuse: “¿Te extraña, querido? / También Eros a Zeus del propio Olimpo trajo.” ’ Traducción de Fernández-Galiano, 1978: 438.

causa del sufrimiento (que no es por amor en el caso de Catulo), pero en ambos se trata de un ‘alejamiento’ temporario, de una **interrupción** de una práctica (la de componer poesía) que el sujeto lírico asume como habitual.⁷ Los términos empleados por ambos poetas (Catul. 65, 1-2 *me... cura /... sevocat a doctis Virginibus*; Hor. *epod.* 11, 1-2 *nihil me... iuvat / scribere versiculos*) difícilmente se puedan asimilar a una expresión de rechazo como la que implicaría *odisse Musas*. ¿Hemos de entender que el poeta-amante de Cintia se presenta como alguien que cultivaba la poesía antes de enamorarse y que, a consecuencia de ese enamoramiento, ha pasado a sentir fastidio por las Musas? Al contrario, el mensaje de esta apertura es que la ‘iniciación’ de Propercio en la poesía es consecuencia de su humillante ‘captura erótica’. Una clave para entender que lo relatado en esta apertura es el ‘nacimiento’ de Propercio como poeta está en la expresión *impositis pedibus*, que reproduce sin duda la del epigrama de Meleagro (v. 4 ποσσὶ πατῶ), pero que asume un doble sentido debido al contexto en que se inserta. Mientras los ‘pies’ del epigrama no pueden ser más que los de Míscro, plantados sobre la cabeza del sabio austero, los de nuestro v. 4 son sin duda los del cuerpo del dios Amor, plantados sobre la cabeza del sometido, pero son también los ‘metros’ del dístico elegíaco que se le imponen al amante transformándolo en poeta de Cintia.

⁷ En Catul. 65, 1-4 el poeta declara, sin duda, que el dolor lo ha alejado del cultivo de la poesía (personificada en las Musas), pero se trata del dolor provocado por la muerte de su hermano (vv. 5-14), dolor que no le impide, de todos modos, enviarle al amigo Órtalo un regalo poético (vv. 15ss.). En Hor. *epod.* 11, 1-4 más que de alejamiento de las Musas hay que hablar de incapacidad de encontrar en la poesía un remedio para el sufrimiento de amor. En suma, ninguno de los tres textos aducidos por H. permite postular que Propercio retoma una situación tópica.

Entiendo, pues, que la propuesta de H. no supera ninguno de los dos obstáculos que hemos enunciado y, por lo tanto, carece de fundamento sólido. Pero subsiste el problema de optar por alguna de las otras dos interpretaciones que se han propuesto para nuestro torturado verso. Trataré de evaluar nuevamente los argumentos de una y otra lectura.⁸

Es muy sabido que un soporte casi decisivo a favor de la lectura de Fonterose es el *graffito* pompeyano CIL 4.1520 que dice: *candida me docuit nigras odisse puellas / odero, si potero, si non invitus amabo* ‘la [muchacha] blanca me indujo a rechazar a las muchachas negras; las rechazaré, si he de ser capaz, si no, las amaré contra mi voluntad’. A todas luces el hexámetro es una reescritura, casi un calco, del verso properciano; y muestra a las claras cómo se entendía ese verso en la Antigüedad: el malvado Amor había inducido al sufriente enamorado de Cintia a rechazar a las muchachas distintas (= opuestas) a ella, o sea las ‘castas’. Para debilitar el valor demostrativo de este testimonio, H. recurre a la conjetura de que el modelo imitado por el autor del *graffito* pudo haber sido no el verso de Propertio, sino una versión (reescritura) del mismo que ya contenía la substitución de *sorores* por *puellas*, una variante (“obvious simplification” según H.) inducida tal vez por la fórmula *odisse puellam/ -as*, presente en dos pasajes ovidianos: *ep.* 4, 173; *rem.* 655.⁹ ¿Pero en qué sentido se trataría de una ‘simplificación’? ¿Es posible que copistas y/o imitadores de Propertio no hayan logrado entender una expresión de significado tan claro como *castas sorores* (= Musas), de la que,

⁸ En lo sucesivo retomo y amplío la posición y los argumentos que ya expuse en Álvarez Hernández (1997: 74-77).

⁹ H. aduce también *Ov. trist.* 2, 365, pero allí el verbo no es *odi* sino su opuesto: *amo*.

como vimos, nos ha llegado al menos un testimonio inequívoco: Priap. 2, 7 *castas, Pierium chorum, sorores*. Me parece una conjetura infundada.

Una objeción más consistente a la lectura de Fonterose es la de que no parece convincente que Propercio haya querido plantear en el inicio de su libro una oposición entre su amada y el colectivo de las *castae*. Al respecto dice Fedeli (1980: 68): “mi sembra improbabile questa idea [sc. Cintia *incesta*] sia già presente nella prima elegia di Properzio, dove non esistono espressioni di condanna morale nei confronti di Cinzia.”¹⁰ También H. rechaza la lectura de Fonterose “for we do not at this stage have sufficient information to identify Cynthia herself as *incesta*”. Y reitera esta convicción al afirmar: “Within this poem, her name (which suggest Diana), the identification with Atalanta,¹¹ and her refusal to respond to Propertius’s interest all discourage the reader from assuming Cynthia to be *incesta*.”¹² Agrega, además, que en 1, 11, 29 Propercio ubica a Cintia en el colectivo de las *castae puellae*.¹³ Revisemos estos argumentos, que nos introducen en el problema del estatuto literario de la amada properciana.

En efecto, un punto que debemos clarificar de inmediato es que no estamos discutiendo acerca de la condición social/moral de la mujer amada por Propercio (suponiendo que existió esa mujer), sino que estamos discutiendo acerca de un personaje poético, Cintia, y de las cualidades que el poeta le atribuye en sus poemas. Situados en ese terreno, cabe entonces que nos preguntemos: ¿Qué tipología literaria femenina

¹⁰ Cabe decir que Fedeli se suma a la posición de Fonterose en Fedeli (1989: 149).

¹¹ Aspecto subrayado por Fedeli (1980: 68) y por Stahl (1985: 39).

¹² Heyworth (2007b: 4).

¹³ Cf. Wistrand (1977: 38); Stroth (1989, 46, n. 62).

representa quien, con sus ojos (= con su mirada), ha sido capaz de encender en un joven nunca antes alcanzado por los flechazos del deseo, una pasión de tal intensidad que lo ha sumergido en una especie de locura (vv. 1-4)? Dicho con más precisión: ¿Qué tipo de personaje femenino debía imaginar el lector coetáneo de Propercio al leer u oír esos cuatro primeros versos? ¿No debían acaso acudir a su memoria la Lesbía de Catulo y la Licoris de Galo, por no hablar de las numerosas heteras (la Zenófila de Meleagro, por ejemplo) y los numerosos efebos (el Míisco de Meleagro, por ejemplo) de la epigramática griega? Me parece que la respuesta es muy obvia y que, cuando en el v. 5 el mísero enamorado dice que, sometido a esa pasión, ha llegado a sentir fastidio por las muchachas castas, ningún lector podía entender que en ese colectivo estaba incluyendo a Cintia; entre otras razones, porque tampoco ha dicho en estos primeros versos que Cintia lo rechaza; de eso nos enteramos unos cuantos versos más adelante.

El nombre *Cynthia* no alude a Artemisa sino a Apolo (igual que el de la *Lycoris* de Galo y el de la *Delia* de Tibulo); eso ya está demostrado por la crítica.¹⁴ Propercio la asocia con Apolo porque de ella nace su poesía, tal como lo expone detalladamente en 2, 1, 1-16. Es un nombre, entonces, que no implica castidad sino fecundidad inspiratoria; en virtud de ese nombre el lector entiende que la ‘captura’ producida por la muchacha (v. 1 *me cepit*) supone el ‘nacimiento’ de Propercio a la poesía, su punto de partida como poeta, que se confirma como ‘elegíaco’ por imposición del dios Amor (v. 4 *positis pedibus*). Es precisamente esta faceta apolíneo-inspiratoria de la amada properciana la razón principal por la que no cabe, en mi opinión,

¹⁴ Cf. Birt (1922: 5); Boyancé (1956: 173); Lieberg (1963: 116s; 263s.)

entender que la caída en amor declarada en el primer dístico del poema haya determinado en el amante un alejamiento de las Musas. Al contrario, la ‘captura’ (v. 1 *cepit*) de Propercio por Cintia es el episodio que lo convierte en poeta, en poeta elegíaco al ‘servicio’ (*servitium amoris*) de una *domina* (v. 21).

Es indudable que el *exemplum* de Milanión y Atalanta (vv. 9-16) coloca a Cintia, implícitamente, en la situación de quien se resiste a ser conquistada, así como coloca a ‘Propercio’ en la situación de rendido cortejador. ¿*Casta*, entonces, Cintia por analogía con Atalanta? Para entender la relación que el poema establece entre la pareja Cintia-poeta y la pareja Atalanta-Milanión es necesario entender qué versión del mito nos ofrece el poema. Es sabido que el texto properciano reescribe la versión arcádica del mito de Atalanta, cuya versión más difundida era otra, la beocia. De acuerdo con schol. Theocr. 3, 40, la Atalanta de la versión beocia era hija de Esqueneo, gran corredora y defensora de su virginidad. Para evitar desposarse, acuerda con su padre que aceptará solo a aquel que la venza en la carrera y se reserva el derecho de dar muerte (por propia mano o por mano de su padre) a todo aquel que no lo logre. Esta Atalanta es derrotada por Hipomenes mediante el famoso ardid de las manzanas. La Atalanta de la versión arcádica, en cambio, se distingue por su vocación de vida retirada en las selvas, su intrepidez, su fuerza y su destreza como cazadora y luchadora, merced a las cuales derrota a los centauros Hileo y Reco que la atacan para poseerla. Esta Atalanta cede al paciente cortejamiento de Milanión, con quien contrae matrimonio. En el *exemplum* properciano, la localización del episodio en territorio arcadio (v. 11 *Partheniis in antris*; v. 14 *Arcadiis rupibus*) no deja mucho espacio para la duda, lo que no excluye que el rasgo de la velocidad (típico de la versión beocia; cf. v. 15 *velocem*...

puellam) se haga presente, en sintonía con la fusión o confusión de las dos versiones que ya se había producido en la tradición precedente.¹⁵ En suma, el poeta procede con bastante libertad, pero adopta principalmente la versión que mejor le resulta para la construcción de dos tipologías literarias: la de la *domina* y la del *servus amoris*. En la reescritura properciana del mito de Atalanta los rasgos destacados en la *puella* son la *saevitia* y la *duritia* (v. 10 *saevitiam durae contudit Iasidos*), cualidades con las que se alude a la dificultad que el amante encuentra para ‘ablandar’ a una amada ‘indomable’ (v. 15 *potuit domuisse*). Lo que se enfatiza, entonces, en la hija de Iasos es la extrema dificultad que ella opone a quien la desea y la implacable superioridad que ejerce sobre él. Por su parte el Milanión properciano encarna el modelo de conducta del *servus amoris*, que se resume en la sentencia final del pasaje: v. 16 *tantum in amore preces et bene facta valent*. Es alguien incapaz de ‘conquistar’ el objeto de su deseo, si no es generando en ella, mediante ruegos y lamentos, un sentimiento de compasión. Entonces la imagen inicial del poeta ‘víctima’ (*miserum... contactum nullis ante Cupidinibus*), capturado por una poderosa amada (*Cynthia prima suis... me cepit ocellis*) se replica coherentemente en la ‘inalcanzable’ Atalanta, que, sin embargo, pudo ser ‘ablandada’ por las lágrimas y ruegos de un débil y rendido Milanión.

Coincido, entonces, con quienes postulan una correspondencia entre las imágenes de Cintia y Atalanta, pero no en cuanto a que esa correspondencia identifique en ambas la cualidad de la *castitas*. Lo que se materializa en ambas es un ideal propio ya de la poesía erótica romana (catuliano-galiano

¹⁵ Esclarecedores al respecto Ruiz de Elvira (1975: 329-335) y Marangoni (1987).

para simplificar), que es el de la *puella-domina*, en el que se combinan, por partes iguales, belleza, inteligencia y crueldad para con el amante. Se trata, pues, de un ideal construido literariamente y que se caracteriza por una esencial ambigüedad; ambigüedad derivada de la confluencia de factores contradictorios pero eficaces en términos literarios. Quiero decir que en la figura de la *puella-domina* es posible reconocer por momentos a una meretriz exigente y voluble (tal imagen está implícita en 1, 2, 1-8), por momentos a una mujer educada, de exquisita cultura (1, 2, 27-30 ¡la misma elegía!), por momentos a una ingenua muchacha amenazada por malévolos seductores (e.g. 1, 11, 29). La *castitas* de este último pasaje –aducido por H. y por quienes entienden que es Cintia la aludida en la expresión *castae puellae* de nuestro v. 5– tiene algo de ironía (¿acaso las *corruptae Baiae* eran un lugar que frecuentaran las jóvenes castas de Roma?) y expresa esencialmente el deseo de exclusividad del poeta-amante, que pretende siempre –aunque nunca lo logre– la fidelidad de su *puella-domina*. Porque Cintia, al igual que la Lesbia catuliana y la Licoris galiana, cuenta entre sus atractivos el de ser siempre potencialmente (y a veces efectivamente) infiel.¹⁶ Es ese precisamente un aspecto de su índole ‘indómita’.

Atrapado por este ‘ideal’ anómalo, patológico (*furor; malum*), el *servus amoris* experimenta el rechazo del ideal opuesto, el de la *castitas*, que rige muy especialmente para la

¹⁶ Sobre la infidelidad de Lesbia, que Catulo se declara dispuesto a tolerar, cf. 68, 135-140. La infidelidad de Lycoris está presentada como rasgo esencial del ‘amor elegíaco’, personificado en el Galo de Verg. *ecl.* 10 (cf. vv. 22-23; 46-49). A pesar de lo que afirma Heyworth (2007b: 4), el motivo de la infidelidad es constitutivo también de la imagen de Cintia; tanto la elegía 5 como la 8 de este mismo libro implican la potencial infidelidad de la amada properciana.

mujer ‘decente’, destinada al matrimonio y dispuesta al matrimonio. Una oposición muy similar entre ‘ideales’ o ‘estereotipos’ sociales propondrá el discurso properciano en 2, 26, 25-26, esta vez con referencia a modelos masculinos; y allí, nuevamente, será *odi* el verbo encargado de materializar la oposición: *nam mea cum recitat dicit se odisse beatos. / carmina tam sancte nulla puella colit*; ‘pues cuando recita mis poemas dice [sc. Cintia] que ella rechaza a los ricos; ninguna muchacha cultiva con tanto fervor la poesía’. De un lado el poeta, pobre, solo capaz de hacer versos; del otro lado los ricos, siempre potenciales conquistadores de la muchacha. Pero ella, *puella docta* por definición programática, se queda con el poeta y declara su fastidio por los que pretenden ‘comprarla’ mediante costosos regalos.

Mi conclusión es que el lector de la época ante la expresión *castas odisse puellas*, ubicada a continuación de la humillante ‘captura’ sufrida por efecto de una mirada fulminante, solo podía entenderla como referencia al fastidio por la tipología femenina opuesta, aquella convencional y aceptada como decente. Precisamente, si al dios Amor le cabe la calificación de ‘malvado’ o ‘cruel’ (v. 6 *improbis*; el adjetivo está destacado por el encabalgamiento) no es porque haya alejado a Propertio temporariamente de la poesía, sino porque lo ha sumergido en un estado de enfermedad (v. 6 *nullo... consilio*; v. 7 *furor hic*; v. 11 *amens errabat*; v. 26 *non sani pectoris*; v. 28 *ira*; v. 35 *hoc... malum*) que lo pone al margen de, y en conflicto con, el mundo ‘normal’ de la época, ese mundo en el que la *castitas* constituía una virtud cardinal de la femineidad.

Bibliografía

Fuentes

- Enk, P. J. (1946). *Sex. Propertii Elegiarum Liber I (Monobiblos)*. Edidit P.J.E. Leiden: Brill.
- Fedeli, P. (1980). *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*. Introduzione, texto crítico e commento a cura di P. F. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- (1984). *Sexti Propertii Elegiarum Libri IV*. Edidit P. F. Stuttgart: Teubner.
- Fernández-Galiano, M. (1978). *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*. Traducción e introducciones M.F-G. Madrid: Gredos.
- Heyworth, S. (2007a). *Sexti Propertii Elegos*. Critico apparatus instruxit et edidit S. J. H. Oxford: OUP.
- Lachmann, C.(1816). *Sex. Aurelii Propertii carmina* emendavit ad codicum meliorem fidem et annotavit C. L. Lipsiae: Fleischer. [= Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1973]
- Rothstein, M. (1966). *Propertius Sextus Elegien*, erklärt von M. R. Erster Teil: 1. und 2. Buch. Dritte unveränderte Auflage. Dublin/Zürich: Weidmann.

Estudios

- Álvarez Hernández, A. R. (1997). *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*. Assisi: Accademia Properziana del Subasio.
- Birt, T. (1922). *Die Cynthia des Properz*. Leipzig: Quelle & Meyer.
- Boyancé, P. (1956). "Properce", en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide. Entretiens sur l'Antiquité classique*, t. II. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt.
- Enk, Pieter-Jan (1957). "De vero Propertii erga Cynthiam amore", en *Miscellanea Properziana. Atti dell'Accademia Properziana del Subasio*. Assisi, 25-30.
- Fonterose, J. (1949). "Propertius and the Roman career". *University of California Publications in Classical Philology*, XIII, 11, 371-378.
- Heyworth, S. (2007b). *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*. Oxford: OUP.
- Lieberg, G. (1963). "Die Muse des Properz und seine Dichterweihe". *Philologus* 107: 116-129; 263-270.

- Marangoni, C. (1987). “La veloce Atalanta. Ovidio, «Ibis» 371 e un luogo controverso di Properzio”. *Museum Patavinum*, Anno V, 1987, n. 1: 129-133.
- Ruiz de Elvira, A. (1975). *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos.
- Stahl, H. P. (1985). *Propertius: Love and War – Individual and State under Augustus*. Berkeley: University of California Press.
- Stroh, W. (1989). *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*. Amsterdam: Hakkert.
- Wistrand, E. (1977). *Miscellanea Propertiana*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

‘Humano, demasiado humano’: el *ethos* trágico de Electra en Eurípides*

Maria Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

mbrasete@ua.pt

Conviene clarificar que no se pretende, en este breve ensayo, discurrir sobre la célebre obra de Friedrich Nietzsche *Humano Demasiado Humano* (1878), cuyo título aquí se reproduce. Creo, sin embargo, que este era un enunciado estimulante para introducir una reflexión sobre la *vexata quaestio* de la caracterización de la figura euripidiana de Electra, en la obra epónima (*Electra*, c. 422-413 a.C.), aparentemente tan poco ajustada a las convenciones del género trágico. Viene siendo largo ya el debate surgido alrededor de la representación de los caracteres euripidianos¹ y, en el caso de *Electra*, el tema de discusión ha convergido, a menudo, al carácter extremo y sombrío de una protagonista que se transforma en la principal incitadora de la ejecución de una venganza legendaria que exigía el monstruoso acto de matricidio. Esta concepción diferente de Electra nunca se puede entender por comparación con la obra sofocliana homónima, cuya anterioridad es discutible,² y mucho menos con el

*Este texto analiza temas de la obra ya tratados en ensayos anteriores (cf. Brasete, 2003, 2005).

¹ Desde Aristóteles hasta la actualidad, mucho se ha discutido el tema de la caracterización en la tragedia griega. Entre los numerosos ensayos, que incluyen la discusión sobre la técnica dramática de Eurípides, destacan los de Gould (1978), Gill (1986), Pelling (1990), Seidensticker (2008) y Van Emde Boas (2017a, 2017b).

² Sin que nos detengamos aquí en el largo debate sobre la cuestión de la relación cronológica entre las dos *Electras*, conviene referir que Fialho (2003: 95), autora de la reciente traducción portuguesa de la *Electra* sofocliana, defiende la suposición de que la obra de Sófocles sea anterior a la

supuesto de que la obra euripidiana es una obra “menor”³ o que no merece la clasificación de “tragedia”.⁴ Actualmente la interpretación de la obra ya no tiende para tener en cuenta valoraciones tan extremas como estas. Es incuestionable que Eurípides usó con gran innovación y maestría la tradición mítica para representar un nuevo modo de problematizar ese episodio arquetípico de venganza y, por consiguiente, la caracterización de la protagonista, para ser consistente, debía distinguirse de la imagen mítica de la joven princesa que, casi medio siglo antes, había representado un papel secundario y reducido en las *Coéforas* de Esquilo.⁵ Electra, como mujer, se transforma en la protagonista de la obra, y es desde su punto de vista que aparece enfocado el *topos* de la venganza. Además, como observó M. Pohlenz (1961: 34-35), el matricidio se transforma en el evento trágico determinante de la estructura dramática, cuya problemática central pasa a incidir predominantemente sobre las implicaciones éticas⁶ de un viejo principio de justicia de represalias.

de Eurípides. Para una reseña histórica de la problemática de la datación de la *Electra* euripidiana, véase Cropp (1988: I-II), y sobre la asignación de la fecha de 420 cf. Burket (1990: 65-69).

³ Cf. el análisis de Michelini (1987: cap. 7) que prueba, de una forma convincente y fundamentada, cómo la obra “desafía la división básica entre lo ‘risible’ y lo ‘serio’” (182), y se trata de una tragedia que “incluye y asimila el universo cómico” (230).

⁴ En la opinión de Kitto (1990: 255), la *Electra*, al igual que el *Orestes*, es una obra “melodramática”, no trágica. Contraria a esta interpretación es la opinión bien fundamentada de Michelini (1987: 192-3; 230), “podríamos decir que Electra se ve a sí misma como una figura ‘seria’ convencional; pero sus circunstancias la frustran, al forzar a la audiencia a ser consciente de la concreción y la normalidad de la vida cotidiana de Electra (...) los determinantes sociales la han colocado en la clase equivocada: así Electra es una obra trágica que incluye y asimila el universo cómico”.

⁵ En esta obra que formaba parte de la *Orestea* (458 a.C.), Electra representaba un papel absolutamente menor, aunque imprescindible al cumplimiento de la anagnórisis: ella entra en escena en el v. 85 y no vuelve al escenario después del v. 584.

⁶ En un ensayo sobre el horizonte legal de la *Orestea*, Leão (2005: 9), reconoce que en la saga de los Atridas había, principalmente, implicaciones

En un escenario absolutamente innovador, la figura mítica de la hija de Agamenón aparece como una mujer madura, con la cabeza rapada en muestra de luto, indignamente despojada de sus privilegios aristocráticos, que se ve forzada a llevar una vida vulgar junto a un marido humilde. Ese nuevo rostro más humanizado y “realista” de Electra nos pone ante una caracterización inesperada que refleja una nueva forma de representar y pensar la naturaleza humana en un cosmos trágico que, aunque nazca del mito, se adentra por un camino de innovación/renovación que la historia de su tiempo y la plasticidad del género dramático permitían a un dramaturgo experimentado. Más que la plasmación de un episodio mítico-legendario que ya había sido representado anteriormente interesaba al poeta diseñar una Electra distinta de cualquier predecesora mítica, dotada de un *ethos* trágico moldeado a partir de nuevos “puntos de vista”,⁷ que incentivasen una relectura de su destino mítico, no solo en un sentido intemporal, sino también en función de los valores y principios con los que se confrontaba el público coevo. Bajo la influencia del pensamiento de los sofistas y de la mano de Eurípides, la tragedia representaba ahora una nueva concepción del ser humano, sin romper con las convenciones formales del género. Los mitos tradicionales seguían inspirando las tramas de las obras, pero, desde la antigüedad, era manifiesto el enfoque realista y el principio de humanismo que diferenciaban la técnica de caracterización euripidiana. Dotando a las

éticas, aunque en la trilogía esquiliana la cuestión central de la *dike* adquiriera otros significados: político, religioso e incluso legal.

⁷ Según Gill (1986: 271), el concepto de “personalidad”, cuando es aplicado a la tragedia griega, debe entenderse principalmente como el “punto de vista” del carácter, y nunca debe disociarse de la “acción”, del “mundo de la obra” y de la imaginaria. Así, el autor aclara: “El punto de vista de la personalidad no proporciona este sentido de un marco de valores identificables. Más bien nos da la sensación de que vemos las cosas ‘como realmente son’, por desordenadas e inquietantes que sean, y a las personas, como realmente son, por complejas y fluctuantes que sean”.

figuras dramáticas de una “psicología”⁸ muy cercana a la del hombre común, un dramaturgo hábil y experimentado como Eurípides permitió que la experiencia de lo contemporáneo se infiltrase entre las tendencias evolutivas del género dramático que cultivó, sacando partido de la gran sensibilidad y fuerza de la herencia mitológica y literaria de que disponía. Y eso sucede precisamente con la tragedia *Electra*, cuya protagonista aparece dotada de un carácter (*ethos*) extraño a la tradición y que, por ello, ha suscitado distintas interpretaciones y alguna controversia entre los críticos.⁹

Por el hecho de que se registren variaciones muy significativas de unas obras a otras, y de que el drama trágico se presente como un texto polifónico (Goldhill, 1986: 253), el análisis de los aspectos particulares que soportan la técnica dramática utilizada en el proceso de caracterización de las figuras euripidianas incluye una variedad de recursos que no autorizan, sin embargo, una definición uniforme, aplicable a toda la producción dramática del poeta.¹⁰ Con el objeto de comprender mejor la problemática de la tragedia en análisis, y especialmente la caracterización de Electra, será necesario prestar atención al contexto dramático de la obra y volver a algunos de los temas más discutidos, aunque con la brevedad que se impone.

La nueva imagen de Electra

Era viejo el tema de Electra, pero fue Eurípides quien, aprovechando esa larga tradición, diseñó una protagonista trágica con rasgos absolutamente innovadores y que, en la apertura de la obra, habrán, seguramente, provocado un gran impacto visual en el público

⁸ No debe entenderse la palabra en su sentido moderno, como alerta Micheli (1987: 187 y ss.).

⁹ Para una síntesis de esta controversia véase Lloyd (1986) y Brasete (2019: 203-22).

¹⁰ Sobre la diversidad de recursos utilizados por Eurípides, véase, por ejemplo, Micheli (1987), Mastrorade (2010). Para el tema de la caracterización en Eurípides, véase el reciente ensayo de Van Emde Boas (2017b).

del Teatro de Dioniso. La representación del conocido tema de venganza de los Atridas abría, entonces, con efectos escénicos inusitados y una imagen desconocida de la hija de Agamenón. En un escenario rústico, absolutamente inesperado para una tragedia, es la figura de un hombre del campo (*Autorgos*)¹¹ quien profiere el tradicional monólogo de apertura (vv. 1-53),¹² en un entorno campestre en el que la *skene* representaba la fachada de una humilde casucha, ubicada en algún lugar de la planicie de Argos. Sacando partido de las posibilidades materiales del espacio teatral, Eurípides buscó, justo desde el inicio del prólogo (vv.1-166),¹³ enfocarse en ese espacio escénico, en una primera impresión ajeno al mundo heroico de la tragedia, pero que sería determinante para la reconfiguración dramática de un episodio mítico y legendario que era conocido para el espectador.

Después de que el *Autorgos*, en su función de *prologizon*, hubiese sumariado los antecedentes de la presente situación dramática —el asesinato del glorioso Agamenón, la subsecuente usurpación del trono por parte de Egisto y las difíciles circunstancias de la supervivencia de Orestes y Electra—, él se presenta como el marido¹⁴ de Electra (v. 34), confesando además que ella permanecía virgen (vv. 43-44). Todos estos detalles innovadores y sorprendentes ganan una intensidad creciente con la entrada inesperada de la protagonista en

¹¹ En el mundo heroico de una tragedia la presencia de un campesino, aunque de ascendencia micénica, corría el riesgo de ser considerada una ‘figura cómica’, por el público del siglo V a.C. La presencia de personajes de ‘bajo’ estamento social, en una escena trágica, constituiría una de las muchas acusaciones de Aristófanes hacia Eurípides. Cf. Silva (1997: 229-249). Sobre la figura del *Autorgos*, véanse los ensayos de Deserto (1994) y Van Emde Boas (2017a: cap.I).

¹² Las citas de la obra son de la edición de Cropp (1988).

¹³ G. M. A. Grube (1941: 69) considera que este es el “prólogo más elaborado” de Eurípides, que tiene como función primordial presentar la situación dramática. Véase el análisis de los aspectos convencionales e innovadores de este prólogo realizado por S. Goldhill (1986: 245-247).

¹⁴ Kubo (1966: 15.31) refiere otros ejemplos de princesas míticas que, obedeciendo a sus padres, se casaron con hombres humildes.

escena, segunda parte del prólogo (54-81). Electra surge, a los ojos de los espectadores, como una mujer madura, de cabeza rapada, vistiendo una vestimenta modesta para su condición real, con un botijo (ἄγγος)¹⁵ a la cabeza para ir a buscar agua al río. Como su entrada no había sido anunciada,¹⁶ empieza a hablar en voz alta, pensando estar sola. Ubica temporalmente la acción en la alborada, a la vez que caracteriza su condición en aquel espacio escénico. Podemos considerar, como Luschnig (1995: 93), que esta ‘postura dramática’ de Electra se adecuaba al nuevo escenario ‘doméstico’ (Knox 1979: 250 y sigs.) del drama, y que el contenido de sus lamentos sonaba a verdadero. La intención de la protagonista era llamar la atención hacia la *hybris* de Egisto y la actitud de una madre maldita como la suya, que había tenido el coraje de expulsarla del *oikos* paterno, y principalmente llorar la muerte de su padre, que aún no había sido vengada. Su situación de princesa enajenada de la casa paterna ya había sido anteriormente mencionada por el Labrador, pero solo ahora gana una expresiva visibilidad dramática.

Será, por lo tanto, en función del enfoque que la protagonista nos ofrece de sí misma, de los otros personajes y de las situaciones míticas tradicionales, que la obra de Eurípides se enriquece por el factor humano que añade a un drama de matricidio. El pasado mítico persiste en la memoria de la protagonista, alimentándole el sentimiento de injusticia ante las trivialidades de una vida doméstica, que considera indignas de su *eugeneia*. El efecto realista y el enfoque psicologista que acerca a esta figura euripidiana al común de los hombres daban muestras de la maestría y sensibilidad de un

¹⁵ Este sustantivo tanto puede significar ‘botijo’, en un sentido más general, como ‘urna funeraria’. Así, era evidente que esta situación no era tan solo una ‘notación escénica’, sino que sugería una alusión implícita (y subversiva) a una famosa escena de *Coéforas* en la que Electra transportaba la ‘urna’ de las libaciones para depositar en el túmulo de Agamenón. Sobre el significado de este y otros elementos escénicos presentes en la obra euripidiana, véase Raeburn (2000: 149-168).

¹⁶ Cf. Mastronard (1979: 27) y Halleran (1985: 6).

dramaturgo que, intencionalmente, humanizaba a un personaje mítico, haciéndolo, a primera vista, “demasiado humano”. Pero como oportunamente destacó R. Eisner (1979: 152 y sigs.), la forma incomprensible o incluso chocante con la que el poeta yuxtapone, en su obra, el mundo del mito al de una “realidad cotidiana” pretendía despertar, en el espectador, una actividad exegética.

El carácter excesivo de Electra, corporizado con tanto aparato en el prólogo, se revestía de un poderoso efecto espectacular y los repetidos lamentos de la infeliz hija de Agamenón dibujaban los contornos de su apariencia servil, que ella misma insistía en destacar, en ese nuevo escenario “naturalista” de un drama que se respaldaba en la tensión dialéctica entre el pasado y el presente, lo “antiguo” y lo “nuevo”, el mito y la “realidad”.

Los supuestos éticos y filosóficos y las implicaciones dramáticas subyacentes al tratamiento del viejo tema de venganza familiar bosquejaban, en la obra euripidiana, una faceta más humanizada de la protagonista, tanto en lo que podría presentar de más positivo como de negativo. Así, la recreación de la figura de Electra desafiaba incluso los límites del género trágico, como demostró Michelini (1987: 182). Sin embargo, el trazo “realista” e incluso el recorte cómico que se manifiestan en esta obra ya tardía de Eurípides reflejaban, como ha sido destacado, la tendencia de la evolución del género trágico para acoger interferencias de la comedia, dando origen a algo como una “*synkrisis*”, según la expresión de Taplin (1986: 164), que abría así un nuevo rumbo hacia la renovación del género creando una relación más estrecha entre el “mundo de la obra” y el “mundo del auditorio”. De hecho, en la *Electra* euripidiana, la permanente confrontación entre esos dos mundos crea una obra intencionalmente innovadora y desafiadora, que representa y cuestiona, en moldes absolutamente diferentes, los temas y motivos tradicionales.

Desde el prólogo, la protagonista aparece decidida a llamar la atención del público hacia las precarias condiciones de su existencia actual –falta de ropa y adornos, habitación modesta, realización de

tareas domésticas, matrimonio inferior e imposibilidad de recibir condignamente a sus huéspedes—, como forma de destacar su enajenamiento del mundo heroico del que su familia formaba parte. La imagen sobre el escenario de una princesa (v. 356), mal vestida, sin joyas para participar en el Festival de Hera (vv. 175 y sigs.), indignamente casada con un pobre campesino (v. 35),¹⁷ confundida con una esclava por su hermano, al que no ve desde niño (vv. 107-9), redimensionaban el *ethos* trágico de una figura mítica que se presentaba, ahora, bajo una nueva máscara, con rasgos individualizados y más humanizados.

El papel dramático de Electra en la trama

Después del Prólogo y del Párodo, estaban creadas, en materia de construcción interna del drama, las condiciones necesarias para que se cumpliese la anagnórisis de los dos hermanos (aplazada hacia el Episodio II), que, inevitablemente, llevaría al *mechanema* de tan esperada venganza. A pesar de que el matricidio es el evento trágico determinante de la estructura de la obra, era importante que, desde el prólogo, el enfoque recayera sobre las precarias condiciones de la existencia de la protagonista. No sorprende, por lo tanto, que la evolución de la trama dependa del modo como Electra se “ve” a sí misma y a los otros. Pero su “mirada” refleja, de forma distorsionada, un mundo obsoleto, solo por tradición heroico, aunque constituya uno de los puntos de vista —el más importante— de la obra.¹⁸ Víctima principal de su propia ilusión,¹⁹ preocupada por las apariencias (por ejemplo, la falsa identidad del hermano) y obsesionada por las

¹⁷ Como refiere Michelini (1987: 193), era el matrimonio lo que determinaba el estatuto social de una mujer.

¹⁸ Arnott (1981: 179-192) entiende que la “deglamourización” del mito depende de la “doble mirada” de los personajes principales, cabiendo al público elegir la mirada correcta y rechazar la distorsionada.

¹⁹ Sobre el tema del autoengaño de Electra, como uno de los ejes temáticos en la estructuración de la obra, véase G. Gellie (198: 4-5); Arnott (1981: 179-192); Goldhill (1986: cap. 10); y Hartingan (1991: cap. VI).

explicaciones racionales (en caso de la refutación de los indicios en la célebre escena de la anagnórisis), Electra se vuelve prisionera de un mundo inverosímil y falaz, que hace mucho parece haber dejado de existir y, por ello, actúa como un personaje obsesivamente decidido a cumplir el papel que la tradición le había asignado. Sin embargo, las condiciones de su existencia se habían deteriorado; el tiempo no le había ahorrado privaciones y humillaciones. La antigua heroína mítica manifestaba ahora una faceta más humana y, por ello, sus reacciones eran muchas veces exageradas. La resistencia de Electra en acomodarse a su nueva situación y su insistencia en identificarse como princesa renegada le confieren una caracterización más pragmática y viva, aunque también más sombría.

Las vicisitudes de un cotidiano doméstico éticamente indigno de una heredera legítima de la antigua Casa de Atreo vivificaban el estado de degradación física y social de una princesa enclaustrada en la realidad de un presente degradante, debido a su condición de mujer. Ella es una mujer disconforme con la vida de pobreza que el prepotente Egisto le había impuesto, forzándola a un matrimonio inferior, pero resignada a representar su papel de esposa (*gyne*) de un pobre campesino: por lealdad hacia su humilde marido que siempre la ha tratado como un *philos* (vv. 67-8) y por respeto al *nomos* (vv. 73-76). Esta breve anotación ética le pone color al carácter sombrío de la protagonista con pinceladas de una *sophrosyne* femenina que, anacrónicamente, denotaba una consciencia social más sintonizada con un nuevo sistema de valores propagado por la polis democrática.

En un mundo incompatible con su ascendencia aristocrática, Electra busca, sin embargo, conservar su estatuto mítico, persuadiendo al prudente Labrador a no consumir esa boda, porque es inadecuada a su condición de princesa. En la amistad verdadera de su marido ficticio y en la exhibición descarada de una vida de miseria, Electra encuentra fuerzas para resistir a un destino que la impide de actuar y la obliga a vivir exiliada de la morada regia que el pasado le otorgó. A pesar del pedido del marido para que se abstenga de las tareas de casa (vv. 63-6), Electra insiste en aceptar, voluntariamente, el convencional

reparto de tareas (vv. 71-76), porque su principal objetivo es exhibir públicamente, a los hombres y a los dioses, el estado de miseria al que fue arrojada por la *hybris* de Egisto (57-59) y lamentar la muerte de su padre.

Un dramaturgo "psicologista" *avant la lettre*, como Eurípides, supo aprovechar los diversos matices de la psicología individual de sus figuras²⁰ y, por ejemplo, el odio y la amargura que Electra insistentemente manifiesta forman parte de su naturaleza humana y demuestran su impotencia en el combate de la debilidad y la violencia de sus emociones. El deber de vengar el asesinato de su glorioso padre es, pues, revalorado partiendo de una experiencia de vida más subjetiva y pragmática, y en función de los principios de una nueva racionalidad que sobrepone los deberes familiares al orden divino.²¹ Los repetidos lamentos de la infeliz hija de Agamenón puntuaban, así, una emotividad típicamente femenina y ganaban forma poética en estructuras discursivas distintas, pero ajustadas a las convenciones del género trágico. La caracterización de Electra se ensanchaba en la ambigüedad de una identidad dividida, ante su enajenamiento (familiar y cívico), las privaciones materiales (o estamento social inferior) y sus frustraciones como hija y mujer (la incapacidad de venganza y el matrimonio infecundo). Así, el comportamiento del personaje euripidiano no parecía ser tan despropositado y exagerado, como algunos críticos lo acusaron, porque, siguiendo la opinión fundamentada de M. Lloyd (1986: 8), la intención retórica de la protagonista era la de destacar lo más posible esa injusta situación de sufrimiento y degradación, para incitar a Orestes a la venganza.

En una obra como esta, en la que es manifiesta una escrupulosa preocupación en establecer la validez de todos los hechos

²⁰ En la opinión de Van Emde Boas (2017b: 357), “lo que hace que los personajes de Eurípides sean realistas es su profundidad psicológica y la sensación que tenemos de su interioridad, de los cambios turbulentos y las emociones extremas que tienen lugar dentro de la mente.”

²¹ El oráculo apolíneo era el verdadero impulsor de la venganza en las *Coéforas*, de Esquilo.

o información, la protagonista es el punto de convergencia entre los dos mundos yuxtapuestos, aunque no haya, sin embargo, que juzgarla, unilateralmente, en función de cualquier arquetipo mítico o por su comportamiento y normas de conducta. Siempre obsesionada con la verdad, Electra fracasa como personaje heroico, que no lo es, y como ser humano, que intenta ser: tiene dificultad en (re)conocer a las personas (Orestes, Pílates, el Mensajero) y las situaciones (los indicios, en la escena de anagnórisis), porque, al insistir en comprobar la verdad, se deja muchas veces engañar por las apariencias. En ese sentido, podemos entender que Electra está dotada de un *ethos* trágico, aunque significativas alteraciones modelen su actuación.

En la paradigmática escena de anagnórisis (vv. 487-584),²² Electra representa el papel crucial de cuestionar, al igual que los sofistas, la validez de los *semata*²³ encontrados en el túmulo de Agamenón. Ironía²⁴ y humor sazonan esta original y compleja *reprise* literaria, construida por una ingeniosa técnica retórica de índole silogística, que sustenta el discurso de Electra con argumentos indiscutiblemente sofísticos. La destreza con la que Electra manipula las técnicas de la dialéctica sofística, características del siglo V a.C. provocaría, por cierto, alguna extrañeza en el espíritu del espectador que entonces recuperaba la consciencia de la artificialidad del drama. Es que el contenido sofista del lenguaje de Electra denotaba un

²² Cf. los comentarios de Cropp (1988: *ad loc*) y la interpretación de Van Emde Boas (2017a: 122-7).

²³ A saber: el mechón de cabello, el tejido bordado y las huellas.

²⁴ Una ironía similar se detecta en otros dos momentos cruciales de la obra, en los que Electra se apodera de la palabra: me refiero a la *rhexis* pronunciada ante el cadáver de Egisto (907-906) –que se contraponía a la narración objetiva del Mensajero– y al célebre *agon logon* entre madre e hija que antecedía el matricidio (998-1096). Ambos momentos han sido analizados de forma judiciosa por Mossman (2001), que demostró cómo estos discursos agónicos, más relacionados con la cuestión de la destrucción del *oĩkos* que con la del heroísmo, son de una importancia vital para la caracterización de las mujeres de esta obra y se ajustan perfectamente al contexto dramático del que forman parte.

intelectualismo sofisticado que no la identificaba con una mujer común²⁵ de la sociedad democrática de Atenas en la que solo los hombres poseían el privilegio de hablar en público. Pero lo importante, en este momento, es notar que la argumentación falaz de Electra estaba basada en deducciones falaces, surgidas de las obsesiones realistas que le turbaban el razonamiento y la conducían a actitudes excesivas. Su discurso se presenta, sin embargo, irónicamente subversivo: al contrariar las evidencias de los hechos (y las pruebas indubitables en el texto esquiliano), afianzaba la lógica de sus conclusiones en improbabilidades plausibles, pero engañosas. Y, por esa razón, como sugiere Gallagher (2003: 405), “Los argumentos de Electra en el debate sobre las señales la representan con una crueldad que probablemente volvió a gran parte de la audiencia en contra suya.” Sin embargo, hay que destacar que cuando Orestes y el Viejo empiezan a dibujar su plan de venganza (vv. 596 y sigs.),²⁶ Electra permanece silenciosa mientras los dos estructuran la muerte de Egisto, pero se ofrece espontánea y repentinamente para preparar la muerte de su madre (v. 647). Como sugiere Cropp (1988: 647), la iniciativa de Electra podrá no haber sido una invención del poeta, pero era, sin lugar a duda, un elemento adicional para su caracterización, ahora como hija. A la voluntad expresada por Electra de participar en el matricidio la motiva el resentimiento que nutría hacia aquella madre que la expulsó del palacio paterno, y donde, indignamente, vivía fastuosamente con su amante. Según un modo de pensar típicamente humano, para la hija excluida de su *oikos* familiar, la sublimación del dolor solo podía hacerse a través de la venganza.

Indiscutiblemente importantes para la caracterización de Electra son además las escenas que conducen a la ejecución de la doble venganza: la muerte de Egisto, en un contexto sacrificial, y el violento e insólito discurso de reproche que Electra profiere (vv. 907-906) ante el cadáver del tirano adúltero; el *agon logon* entre madre e

²⁵ Sobre esta cuestión, cf. el excelente ensayo de Mossman (2001).

²⁶ Sobre el doble *mechanema*, véase por ejemplo Kubo (1966: 15).

hija y el acto de matricidio. Muy brevemente, puede decirse que estas escenas denuncian aspectos significativos de la personalidad de Electra. Con un lenguaje típicamente femenino, el odio de la protagonista se manifiesta en el enfoque de cuestiones relacionadas principalmente con el matrimonio y la sexualidad. La censura exaltada que dirige hacia Egisto ya muerto²⁷ incide sobre los crímenes que el amante de su madre había practicado contra ella y su familia (vv. 914-7), y no pierde la oportunidad de listar sus fallas de carácter: infidelidad, impiedad, homicidio, corrupción, falta de discernimiento, vergüenza y virilidad, fanfarronada, ganancia, cobardía, insolencia, vanidad y *hybris* sexual. No deja de ser curioso notar que la vida vergonzosa de Egisto, como marido y como hombre, se denuncia y condena a la luz de los valores morales que la figura del humilde marido de la protagonista personifica a lo largo de la obra. Con relación a Clitemnestra, la principal acusación de Electra incide, sin embargo, en el tema del matrimonio sacrílego. Pero en el *agon logon* entre madre e hija, en el que las esclavas troyanas del séquito de Clitemnestra representan el papel de espectadoras intradamáticas, la palabra fluye con más libertad y, a pesar de enfocado en los mismos temas, el discurso se hace aún más femenino, versando incluso sobre algunos temas connotados tradicionalmente con la futilidad propia del género. Es a la mujer como madre y esposa a la que la hija culpabiliza, no solo por el asesinato premeditado de su padre, sino también por la violación de principios éticos y morales básicos como la lealtad, la fidelidad y el amor maternal.²⁸ La riqueza, el poder y el matrimonio son los atributos de Clitemnestra que más inflaman el resentimiento de Electra, para quien el deseo de vengarse de su madre es un

²⁷ El tema de la subversión/perversión domina por completo la insólita *rhexis* de Electra: la censura surge como una forma deturpada del elogio del muerto (presente en forma de epitafios); el hombre se vuelve objeto de la invectiva femenina, invirtiéndose la norma tradicional; y el discurso lamentoso típico de los rituales fúnebres es intencionalmente desfigurado.

²⁸ Cf. vv. 1097-1101: partiendo de una comparación material, concluye que un matrimonio humilde como el suyo es preferible al de Egisto.

sentimiento más fuerte que el de prestar homenaje a la memoria de su padre, asesinado por la mano de Egisto.²⁹ En la causa estaba la violenta ruptura de los lazos familiares que amenazaba la continuidad del *oikos* atrida. Podemos decir que en este *agon* el engaño y argucia de Electra contrastan con el arrepentimiento y amabilidad de Clitemnestra. Autores como O'Brien (1964: 31) y Zeitlin (1970: 668) notan gran similitud en el tipo de caracterización a la que Eurípides somete a madre e hija, ambas figuras poco simpáticas, aunque ubicadas en polos opuestos en lo tocante a los principales temas de la obra: matrimonio, relaciones familiares, riqueza, violencia y muerte.

Una observación de carácter naturalista sobre el estado miserable de la hija (vv.1107-8) y el propósito de celebrar el nacimiento del nieto, ofreciendo un sacrificio a las Ninfas, representan la última imagen de Clitemnestra en el escenario. Insensible a la *charis* (v. 1132) de su madre, Electra le da un último impulso a la acción, pero no sin una vez más llamar la atención hacia sus privaciones materiales.

Electra tenía razón: Clitemnestra escuchó su pedido de auxilio (debido al presunto nacimiento de un hijo varón), no por ser una madre afectuosa, sino por el egoísmo cruel de ver alejado el principal motivo de sus temores. Puede decirse, como Thury (1985), que motivaciones estrictamente humanas condicionan el comportamiento de Clitemnestra en esta obra, por ello se muestra arrepentida de ciertas acciones (vv.1109-10), se preocupa con el estado de salud de su hija (vv.1107-8) y está incluso dispuesta a perdonarla (v.1105). Pero en confrontación poseen valores incompatibles y, por ello, la reconciliación entre madre e hija jamás será posible.

²⁹ Cf. v. 984. Aunque Electra se refiriera siempre a los asesinos de su padre en plural, le atribuye a Egisto la ejecución física, considerando Clitemnestra su connivente y responsable por la premeditación de la trampa mortal.

Como notó H. Foley (2001: 235),³⁰ una vez que “tanto Electra como Clitemnestra invocan modelos de comportamiento similares a los de las mujeres áticas”, el auditorio era llamado a juzgar las palabras y argumentos de los personajes, partiendo de los modelos reales que conocía bastante bien.

A lo largo de la obra, nunca se cuestiona, sin embargo, la culpa de la uxoricida ni se mitiga su comportamiento adúltero; inevitable sería, por lo tanto, la expiación que la tradición le había asignado. Si la doble venganza trae el justo castigo a los asesinos de Agamenón (Egisto y Clitemnestra) y la liberación de los hijos exiliados, la verdad es que, por otra parte, decepciona a ambos vengadores, y especialmente a Electra, ya que era ella quien esperaba con más ansiedad este momento. No hay lugar para ninguna manifestación de júbilo después del matricidio; el presente es el momento de la confirmación, de la concienciación de la fragilidad del ser humano, condenado, por su ignorancia, a persistir en sus fragilidades. Orestes invoca a Febo, lamentando que un “oráculo obscuro” (v. 1190) hubiese proclamado una justicia tan horrible y con tan graves secuelas, tanto psicológicas como sociales. Arrepentida también, Electra repudia, ahora, el acto que considera “el más terrible de los crímenes” (v. 1125), atribuyéndose a sí misma una responsabilidad acrecida en el matricidio. También el Coro, en un análisis estrictamente humano, le atribuye a Electra la responsabilidad mayor en el crimen, pues fue ella quien condujo la mano y la voluntad de Orestes. Ambos hermanos confiesan su culpa y exteriorizan su arrepentimiento. Horrorizados con la conclusión de su venganza, tapan el cadáver de Clitemnestra con un manto, proclamando: “Así terminan los grandes sufrimientos de esta casa” (v. 1232). Vano era ese espejismo en el que esa casa podría sobrevivir al acto matricida.

³⁰ La autora considera que esta Clitemnestra euripidiana ya no representa a la figura andrógina esquiliana, sino a la de una “esposa convencional” y, en esta situación, pretende representar incluso el papel de una madre genuinamente preocupada con la situación de su hija.

Conclusión

Un personaje desconcertante como esta Electra habrá, seguramente, causado un fuerte impacto en el espíritu de los espectadores coevos, llevándolos a cuestionar los efectos perniciosos de acciones humanas mal dirigidas, en el engaño de que preservaban los supremos valores de la vida y la muerte. Por otra parte, aceptando la interpretación de Burnett (1998: 225-7) de que la Electra euripidiana representa la acción humana heroica en su decadencia, Eurípides habrá querido proyectar en la ficción dramática la profunda crisis de degradación social y violencia que atingía a la ciudad de Atenas, en las últimas dos décadas del siglo V a. C.

La forma como la protagonista habla de sí misma y de los otros refleja, de modo distorsionado, un mundo obsoleto, tradicionalmente heroico, que se presenta como producto de su propia imaginación. Descontextualizada en un escenario más realista, Electra se preocupa con las apariencias y vive obsesionada con las explicaciones racionales, pero se mantiene prisionera de un mundo inverosímil y falaz, que hace mucho había dejado de existir. El enfoque femenino del conflicto trágico se muestra distorsionado y falaz, porque se centraliza en vivencias emocionales subjetivas y en una *praxis* retórica subversiva que amenazaba la estabilidad del *oikos* y, por consecuencia, a toda la comunidad cívica. Todavía, el efecto realista que da forma a la caracterización de Electra en la obra la reconfigura como una figura de rasgos más humanizados, aunque “demasiado humana” para confundirla con una mujer común

No obstante que, en esta obra, un enfoque más realista y humanizado haya añadido *pathos* a la configuración de la protagonista y de las otras figuras dramáticas, el dilema del matricidio está representado como un acto humano aberrante y un problema ético y moral insoluble e injustificable.

Bibliografia

Fuentes

- Brasete, M. F. (2019). “Electra”, en Silva, M. de F. (ed.). *Eurípides III*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 201-273.
- Cropp, M. J. (ed.) (1988). *Euripides: Electra*. Warminster: Aris & Philips Ltd.
- Diggle, J. (1981). *Euripidis Fabulae*. Vol. 2. Oxford Classical Texts. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Fialho, M. d. C. (2003). “Sófocles, Electra”, en *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva, 93-166.

Estudios

- Arnott, W. G. (1981). “Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra”. *G&R*. 28: 179-91.
- Brasete, M. F. (2003). “Estrutura e espaço cénico no prólogo da Electra de Eurípides”. *Ágora*. 5: 7-22.
- (2005). “A Electra euripídiana: um drama de matricídio”, en C. de Miguel Mora (coord.). *Vt par delicto sit poena: crime e justiça na Antiguidade*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 83-107.
- Burket, W. (1990). “Ein Datum für Euripides' Elektra: Dionysia 420 v. Chr.”. *Museum Helveticum*. 47: 65-69.
- Burnett, A. P. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- Deserto, J. (1994). “O Agricultor na *Electra* de Eurípides. Um homem simples no reino do ódio”. *Humanitas*. 46: 111-122.
- Eisner, R. (1979). “Euripides' Use of Myth”. *Arethusa*. 12: 153-74.
- Fialho, M. d. C. (2003). “Introdução e Tradução de *Electra*”, en *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva: 93-166.
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press.
- Gallagher, R. L. (2003). “Making the stronger argument the weaker: Euripides, *Electra* 518-441”. *CQ*. 53: 401-15
- Gellie, G. H. (1981). “Tragedy and Euripides' *Electra*”. *BICS*. 28: 1-12.

-
- Gill, C. (1986). “The Question of Character and Personality in Greek Tragedy”. *Poetics Today*. 7(2): 251-273.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.
- Gould, J. (1978). “Dramatic Character and ‘Human Intelligibility’, in Greek Tragedy”. *PCPhS*. 23: 43–67.
- Grube, G. M. A. (1941). *The Drama of Euripides*. London: Methuen.
- Halleran, M. R. (1985). *Stagecraft in Euripides*. London: Croom Helm.
- Hartigan, K. V. (1991). *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides* (Studien Zur Klassischen Philologie, 50). Frankfurt: Lang. Frankfurt am Main.
- Kitto, H. D. F. (1990). *A Tragédia Grega*. 2 vol. Coimbra: Arménio Amado-Editora.
- Knox, B. M. W. (1979). *Word and Action, Essays on the Ancient Theater*. Baltimore-London.
- Kubo, M. (1966). “The Norm of Myth: Euripides' Electra”. *HSCP*. 71: 15-31.
- Leão, D. (2005). “O horizonte legal da *Oresteia*: o crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago”. *Humanitas*. 5: 3-38.
- Lloyd, M. (1986). “Realism and Character in Euripides' *Electra*”. *Phoenix*. 40: 1-19.
- Luschnig, C. A. E. (1995). *The Gorgon's Several Heads. Studies of Alcestis, Electra & Phoenissae*. Leiden. New York: Köln.
- Mastronarde, D. J. (1979). *Context and Discontinuity: some conventions of speech and action in Greek Drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michellini, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mossman, J. (2001). “Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*”. *CQ*. 51: 374-84.
- O'Brien, M. J. (1964). “Euripides and the Gorgon”. *AJP*. 85: 13-39
- Pelling, C. B. R. (Ed.). (1990). *Characterization and individuality in Greek literature*. Oxford: Clarendon Press.

-
- Pohlenz, M. (1961). *La Tragedia Greca*. (Trad. ital.), Vol I. Brescia: Paideia.
- Raeburn, D. (2000). “The significance of stage properties in Euripides' Electra”. *G&R*. 47: 149-68.
- Seidensticker, B. (2008). “Character and Characterization in Greek Tragedy”, en Revermann, M. & P. Wilson (eds.). *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of O. Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 333-346.
- Silva, M. d. F. Sousa e (1997). *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Ed. 2. Lisboa: FCG/JNICT.
- Taplin, O. (1986). “Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis”. *The Journal of Hellenic Studies*. 106: 163-174.
- Thury, E. M. (1985). “Euripides' Electra: An Analysis through Character Development”. *RhM* 128: 5-22.
- Van Emde Boas, E. (2017a). *Language and Character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- (2017b). “Euripides”, en Temmerman, K. de and van Emde Boas, E. (Eds.). *Characterization in Ancient Greek Literature is the fourth volume in the series Studies in Ancient Greek Narrative*. Mnemosyne, Supplements. Tomo: 411. Leiden-Boston: Brill, 355-74.
- Zeitlin, F. I. (1970). “The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra”. *TAPhA*. 101 (1970): 645-69 (= J. Mossman (ed.), 2003, *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford: cap.12).

Hildegarda de Bingen: una abadesa bien plantada

María Delia Buisel
Universidad Nacional de La Plata
madebul@gmail.com

Introducción: Problemática

El nutrido epistolario de Hildegarda (1098-1179) se despliega entre 1147 y 1179, año de su muerte; el vol. 197 de la *P.L.* de Migne¹ nos provee solo 145 cartas con sus correspondientes respuestas; en el mismo año de 1882 se vio enriquecido el acervo con 164 cartas más editadas por J. B. Pitra;² nuevos hallazgos han ido engrosando la colección con F. Haug³ en 1931, en 1965 A. Führkötter⁴ añadió otras 5 inéditas, P. Dronke⁵ sobre un manuscrito no trabajado del s. XIII o XIV sumó otras y finalmente L. van Acker⁶ en 1991 y 1993 publicó 356, previendo un tercer tomo y elevando el número a 390,

¹ Migne, J.P. (1855 [1882]). *Patrologia Latina*, t. 197, *Liber epistolarum*, col. 145-382. Paris. Las citas se harán por esta edición.

² Pitra, J.B. (1882). *Analecta sacra*, t. VIII, *Sanctae Hildegardis Opera*. Monte Cassino, 328-440 y 518-582. Primera con algunas ilustraciones.

³ Haug, F. (1931). "Stuttgart Letters". *Revue Bénédictine*. 43, 59-71.

⁴ Führkötter, A. (1965). *Briefwechsel*. Salzbourg: O. Müller.

⁵ Dronke, P. (1984). *Women writers of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 144-264 y 314-315. Existe de su *Epistolarium* una traducción inglesa: Baird, J.L. and Radd K. (1994; 1998; 2004). *Letters of Hildegard of Bingen*. New York-Oxford: Oxford University Press, t. I; t. II; t. III.

⁶ van Acker, L. (1991, 1993, 2001). *Hildegardis Bingensis Epistolarium (pars prima, pars secunda, pars tertia)*, en *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (CCCM)*, Turnhout (Belgium): Brepols, t. XCI; t. XCI A; t. XCI, 2. La colección más nutrida de las hasta ahora editadas.

editado en 2001. La colección completa prevé 482 cartas. Entre nosotros Azucena Fraboschi emprendió la tarea de traducción de su correspondencia en tres volúmenes, de los cuales se ha editado el primero⁷ con 90 epístolas, y a ella le debemos un análisis de la mejor bibliografía hildegardiana (Fraboschi, 2000: 411-430 y 1999: 41-58).

La número 47 en Migne (23 en la traducción de Fraboschi), a la que nos referiremos en parte, ofrece más de una redacción, según el hallazgo de P. Dronke (1984:144-264) en una versión más breve (última carta del manuscrito B), pero los comentaristas no dudan de que ambas redacciones son auténticas y que la recogida en la *P.L.* pueda representar una cierta yuxtaposición de textos salidos de su mano; los problemas mayores se presentan con los destinatarios de alta alcurnia como papas, arzobispos, obispos, religiosos y religiosas, emperadores y nobles de reconocida actuación política dentro y fuera de Alemania; existen cuatro manuscritos copiados en vida de la visionaria, otros del siglo siguiente y el hallado por Dronke puede extenderse hasta el s. XIV; los dos más recientes presentan una organización sistemática biyectiva (cada carta con su respuesta) y ordenadas según la jerarquía del destinatario; los más antiguos no ofrecen respuestas y las series respetan más la cronología que la calidad del personaje a quien van dirigidas; las variantes no son ni importantes ni contradictorias, pero hay destinatarios cambiados discutiéndose si se trata de una inadvertencia, un uso formulario, una falsificación, un retoque, una corrección meliorativa, un intento de prestigiarse con

⁷ Fraboschi, A. *et alii* (2015). *Cartas de Hildegarda de Bingen. Epistolario completo*, vol. I (1-90), Buenos Aires: Miño y Dávila. En este ordenamiento por la jerarquía de los destinatarios, la carta 47 de Migne pasa a ser la 23, 109-115. El prólogo contiene una referencia muy completa sobre los manuscritos existentes y las ediciones consultadas.

personajes más encumbrados, un empleo de escritos ya redactados que se unen por yuxtaposición o *contaminatio* usando lo que servía en común de una redacción anterior o, en todo caso, un descuido o una manipulación deliberada de sus copistas (inversión de la cronología de las cartas, o sea, quién escribe primero, etc.).

En el caso de la carta que nos ocupa, Führkötter, su editor de 1965, ve once (11) extractos diferentes formando un conjunto muy abigarrado, tal vez reunido después de su muerte, añadimos que excesivamente largo para desplegarlo verbalmente ante el capítulo en pleno dispuesto a escucharla, como realmente ocurrió; sin embargo el estudioso no duda de su autenticidad (Führkötter und Schrader, 1956, citado en Gouguenheim, 1996: 35-38).

Encuadre histórico

El incidente que motivó esta extensa epístola no figura en la *Vita*; solo podemos compulsarlo en la misma carta y en el *Protocollum canonisationis* publicado en *Analecta Bollandiana* en 1883 (Flanagan, 1996: 179-192). Pero antes es preciso tener un panorama somero del trasfondo histórico⁸ (Previté-Orton, 1967: 645-804) o contexto en que vivió inmersa Hildegarda, sin el cual no se puede comprender su texto.

Estamos en la Germania (conglomerado de reinos, ducados, principados, etc.) del Sacro Imperio Romano Germánico, en tiempos densos de confrontaciones internas y externas; ya antes de su nacimiento había estallado la querella

⁸ Las relaciones problemáticas entre el Papado y el Imperio conforman un tema ineludible del medioevo para comprender en qué ámbito se movió la abadesa.

de las investiduras entre el Papa y el emperador Enrique IV, cuando el primero prohibió las investiduras de oficios eclesiásticos realizadas por ciertos laicos, privilegio del que gozaban los reyes y emperadores para nombrar obispos y abades sin elección canónica.⁹

El Papa Gregorio VII quiso devolver y confiar esas funciones solo a las altas jerarquías eclesiásticas; el emperador necesitaba de esa facultad para contrapesar la influencia de la nobleza hereditaria y viabilizar otros proyectos de poder; comienza así una larga contienda alternativa que persiste, pese a la sucesión de papas y emperadores, con treguas y encarnizamientos por varios siglos.

A esto se añade la lucha de facciones entre los Welf (en Italia *güelfos*) y los Hohenstaufen, exacerbadas en época de Conrado III (1138-1152) y de su sucesor Federico I Barbarroja (1152-1190), donde no solo los laicos estaban enfrentados sino que eran notorias las divisiones entre el clero. Los superiores inmediatos de Hildegarda, el obispo Christian de Maguncia y el clero de su catedral tomaron partido por el emperador (los gibelinos), aunque las posiciones no fueran extremas y absolutas, porque las disensiones entre el Papa y el Emperador se dieron siempre *intra Ecclesiam*, admitiendo los segundos la superioridad del papado, aunque los emperadores ponían y deponían papas, pero requerían de la unción, consagración y coronación pontifical para legitimarse. No debemos pensar con mentalidad del siglo XXI una disputa *extra Ecclesiam*, entre esta

⁹ Un ejemplo posterior de estas facultades religiosas de los laicos lo constituirá después la canonización de Carlomagno debida a Federico Barbarroja el 29 de diciembre de 1165.

y el estado laico, ya que el ámbito del César ignoraba la laicidad¹⁰ (D'Ors, 1954; Ullmann, 1971).

Es preciso tener en cuenta estas rivalidades porque Hildegarda defendió siempre la autoridad del papado en diversos y gravísimos problemas como los de los cátaros, que motivaron sus predicaciones en más de una catedral a pedido de sus titulares; por otra parte, el origen noble de Hildegarda le aseguraba un trato acostumbrado y casi connatural con los altos estamentos de la corte imperial, en la que su padre había sido funcionario; de allí que las cartas a Conrado III y a Federico I Barbarroja, por muy respetuosas que fueren, no dejaban de evidenciar carácter admonitorio, si la ocasión lo requiriese y lo requirió más de una vez.

El entierro de la discordia

En nuestro caso Hildegarda, en medio de una situación todavía muy polarizada entre ambas partes, había autorizado en su convento, como abadesa, y por *conductu sacerdotis sui* (P.L. *Epistula* XLVII, col. 218), el asilo de un caballero, excomulgado hacía un tiempo, partidario del papa Alejandro III (1159-1181);¹¹ estando asilado, el noble murió y fue enterrado en el mismo convento de san Ruperto.

¹⁰ Es amplísima la bibliografía sobre este tema. Cf. Cualquier Historia de la Iglesia en la Edad Media, en pro o en contra, expone el tratamiento del problema.

¹¹ Con este Papa las relaciones con Barbarroja fueron muy tensas, ya que el emperador apoyó la elección simultánea de un antipapa, Víctor IV, por una minoría pro imperial; Alejandro III no se dejó apabullar y consiguió a la larga modificar el esquema de alianzas que terminó siéndole favorable; Alejandro excomulgó al antipapa y a Federico, quien insistió con otra elección no canónica de un nuevo antipapa, Pascual III, contando con el impulso y apoyo de Reinaldo de Dassel, gran canciller del reino y más tarde arzobispo de

El clero superior de Maguncia, alegando que la sentencia de excomunión no había sido nunca levantada, ordenó su exhumación y expulsión del camposanto conventual bajo pena de interdicción. Hildegarda, apoyada por sus monjas, rehusó la orden y alegó que el caballero había muerto en regla, es decir: *Corpus ejusdem defuncti, utpote confessi, inuncti et communicati et sine contradictione sepulti* (col. 218).¹²

Esta fue la última contienda de la abadesa de Bingen y la de mayor envergadura, porque, llevada a enfrentar a sus superiores, sometidos al emperador, los encaró con firmeza y con la convicción de haber realizado lo que correspondía; no solo no entregó el cadáver, sino que lo ocultó, Antígona rediviva, apoyándose en la garantía de la Luz viviente¹³ o indeficiente, fuente sobrenatural de su inspiración, por lo que se la castigó con un *interdictum* junto a sus cofrades prohibiéndoles el canto del oficio divino y denegándoles la comunión (*a divinarum laudum canticis hactenus secundum eorum interdictum cessavimus et a participatione Domini corporis*, col. 219).¹⁴

Colonia; además prohibió a sus súbditos aceptar la legitimidad de Alejandro, lo que acrecentó el cisma entre el clero germánico. Recién a partir de 1177 con el tratado de Venecia, se abrió la posibilidad de un acuerdo y a Federico se le levantó la excomunión, pero los remezones continuaron todavía un cierto tiempo.

¹² “confesado, ungido, comulgado y enterrado sin ninguna objeción”.

¹³ La experiencia visionaria de Hildegarda *infixa est*, ha sido clavada en su alma desde el vientre materno, *antequam nata*, antes de nacer, por *Deo opifrice*, aclaración expuesta en el primer renglón de la carta XLVII.

¹⁴ “hasta ese momento cesamos según su prohibición (la de los capitulares) en los cánticos de las divinas alabanzas y en la participación del cuerpo del Señor”, (col. 219). *Interdictum* se traduce canónicamente por *entredicho*; preferimos *interdicto* o *interdicción*, por su menor equivocidad o ambigüedad.

Conviene detenernos en la **interdicción**. Se trata de una pena canónica grave por la que los cristianos son privados de ciertos bienes espirituales como los sacramentos, los oficios divinos, sepultura eclesiástica o el cierre de las iglesias. El *interdictum* se denomina así desde el s. X, pero su práctica eclesiástica se puede remontar al s. VI; hay interdictos personales que castigan a miembros concretos o generales de aplicación local o regional, estos últimos muy usuales en los siglos XII y XIII; era una medida de un rigor extremo, atenuada por algunos papas, como Alejandro III; un interdicto que cae sobre un país o una diócesis es atribución de la Sede Apostólica, pero los personales, institucionales o locales son privativos de arzobispos y obispos (Naz, 1953: 1464-1475), siendo este el caso de la abadía de San Ruperto.

Hildegarda aceptó el castigo, no olvidemos su voto monjil de obediencia, pero como buena visionaria no dejó de consultar *ad verum Lumen*, a la Luz verdadera que constantemente la esclarecía y aconsejaba; la Lumbre dentro de la Lumbre o la sombra de la Luz viviente le advirtió que aceptar el decreto del clero maguntino era altamente peligroso y de graves consecuencias para toda la comunidad (*ejectio illa in modum magnae nigredinis, ingens periculum loco nostro minaretur et in similitudine atrae nubis nos circumvallaret*,¹⁵ col. 218), aconsejándole pedir el levantamiento de la sanción (*licentia quaerenda est*, col. 219), por lo que decidió apelar para obtener la restauración, en primer lugar, del sacramento y, luego, del canto del oficio divino, propio de la regla así violada,

¹⁵ “Aquella exhumación traería aparejada un gran peligro para nuestra comunidad como la de una densa oscuridad y a semejanza de una negra nube nos rodearía”.

canto que continuaron apenas en murmullos *legentes remisse*, débilmente, como única forma celebratoria.

Hildegarda en persona, anciana y enferma, un año antes de su muerte, se dirigió a Maguncia con este alegato de carácter epistolar manifestado de viva voz, que es como su testamento espiritual, contando con la certeza del beneplácito divino, porque *haec vobis dominis et praelatis nuntianda, mihi **divinitus** imposita sunt*.¹⁶ Desplegó varios ítems, entre ellos: la injusticia del gesto de los prelados capitulares y las gravísimas secuelas para ellos; la realización del entierro cumpliendo todos los recaudos canónicos *in omni rectitudine*, por lo que tal ordenanza comporta una efectiva impiedad, perturbadora de la armonía celeste; la inhumación no fue secreta ni oculta, realizándose a la vista de todo Bingen, *cum tota Pingensi processione sine contradictione*. En suma, la comunidad no ha cometido ninguna falta ni delito grave y, además, ha aceptado y soportado tan injusto castigo; no se trata de un acto de rebelión ante el clero de Maguncia, sino de un acto de obediencia superior a las órdenes divinas.

La música sacra

La cesación del canto del oficio divino motivó una comunicación audible procedente de la Luz viviente sobre los diversos géneros de alabanza vocal que debemos al Creador. De esta alabanza participó Adán *ante transgressionem innocens*, cuando tenía sociedad con *angelicarum laudum vocibus*, porque su voz era *similitudinem vocis angelicae* de naturaleza espiritual y que *per inoboedientiam perdidit* (col. 218). Su conocimiento celeste se adormeció después de haber sido engañado por la

¹⁶ “porque estas cosas que os debo anunciar, señores y prelados, me han sido impuestas **divinamente**”.

sugestión del demonio y se despertó envuelto en las tinieblas de su ignorancia interior.

Dios, sin embargo, que preserva con la *luce veritatis* el alma de los elegidos *ad pristinam beatitudinem*, dispuso *ex suo consilio*, por propio designio, que cada vez que Él tocara el corazón de algunos hombres, los más, *quamplurimum*, que pudiera, renovándolos con la infusión del espíritu profético, estos recuperarían junto a la *interiore illuminatione* algo del don paradisíaco que Adán había gozado antes de su prevaricación. En la infinita melancolía de su exilio no pudo recordar las prístinas melodías, pero la Lumbre viviente suscitó la infusión del Espíritu Santo en los profetas, quienes imbuidos e instruidos por él inventaron salmos y cánticos junto con diversos instrumentos como la cítara *quae inferius sonat ad disciplinam corporis*¹⁷ y el salterio¹⁸ *quod de superioribus sonum reddit ad intentionem spiritus*,¹⁹ gracias a los que fueron los hombres instruidos interiormente en ciertos suavísimos ecos de la remota patria celeste.

Si nuestro primer padre hubiese permanecido en el estado en que fue creado, la debilidad humana no hubiera podido soportar la *virtutem et sonoritatem vocis*, la potencia y sonoridad de su voz.²⁰

¹⁷ “que suena desde abajo (= en un tono más grave) para disciplina del cuerpo”.

¹⁸ En la visión VII del *Libro de las obras divinas* se evoca el valor simbólico de los instrumentos musicales que han sido creados *naturaliter* para la alabanza divina.

¹⁹ “que retorna el sonido desde las (cuerdas) superiores (= en un tono más agudo) para dirección del espíritu”.

²⁰ Salvadas las debidas distancias, también Cicerón en el s. I a.C., recuerda en el *Somnium Scipionis* la sinfonía cósmica que emite en una octava, la orbitación de las esferas planetarias, música que el hombre perdió –Cicerón

El demonio, agrega Hildegarda, no puede tolerar esa posibilidad de memoria y consiguiente deseo de la música primigenia, por eso trata de alejar al hombre del hambre de armonía por la que suspira y gime y, mucho más, a la Iglesia perturbando o impidiendo con disensiones y escándalos la celebración y la *pulchritudinem divinae laudationis et spiritualium hymnorum* (PL: col. 220).

De allí que los ministros y prelados deben guardar especial atención al canto sagrado y, antes de cerrar la boca de los que entonan la alabanza divina y privarlos de la comunión, es necesario examinar discutiendo con sumo cuidado las causas por las que han decretado semejante medida, ya que corren el riesgo de hacerle el juego a Satanás *qui hominem a coelesti harmonia et a deliciis paradisi extraxit* (PL: col. 221) y quiere hacernos olvidar que por naturaleza del espíritu *symphonialis est anima* (PL: col. 221). ¡El alma es una sinfonía! y *angeli quoque vocibus suis Dei laudes symphonizant* (PL: col. 236).

El cántico sagrado a semejanza de la Encarnación de Nuestro Señor *secundum coelestem harmoniam per Spiritum Sanctum in Ecclesia radicum est*.²¹

Un día en el paraíso. Las horas monásticas

Siete veces al día, desde abadías y conventos contemplativos, particularmente benedictinos, suben al cielo voces de alabanza que pautan el día monacal y conciertan con la triple división horaria de la regla de san Benito: ocho horas para

no indaga el porqué—, pero que no podría, en su estado actual escuchar por su envergadura sonora.

²¹ “ha sido arraigado en la Iglesia por el Espíritu Santo según una celeste armonía”.

el *ora*, ocho para el *labora* y ocho para el sueño. El canto de estas horas se sucede con este orden:

Maitines durante la noche (con sus tres nocturnos, el último de *laudes*) a partir de la medianoche.

Prima (al despuntar la luz del sol) con canto de *Laudes*.

Tertia (entre las ocho y las nueve de la mañana), tres horas después de la salida del sol.

Sexta (al mediodía, en el zenit de la luz).

Nona (a las tres de la tarde, hora en que murió N.S.J.C.).

Visperae (a las 18 horas, durante el crepúsculo, oficio al final de la luz diurna).

Completae (a las 21 horas o antes, última oración de la jornada, ya de noche, antes de acceder al sueño y al silencio).

Las horas canónicas recuerdan las intervenciones de la Providencia en épocas bíblicas, pero también se relacionan con los ritmos de la luz en la vida de Adán antes de la transgresión inicial.

Así como el cuerpo es la veste del alma y esta tiene voz, ambos, cuerpo y alma, es conveniente que celebren la divina alabanza concedida por un *spiraculo* o soplo del Espíritu Santo, que pone al alma en estado de entusiasmo, apelando a su naturaleza sinfónica; este soplo que hiere amorosamente al alma como un rayo de sol con un fulgor ígneo y racional, concede al hombre una *scientia boni et mali* y la ubica en la aurora con las primeras claridades del alba.²² Así el comienzo de la luz coincide con la hora de *Laudes*.

En el esplendor del sol naciente Dios colocó a Adán en el Paraíso y le mostró su gloriosa belleza vetándole el fruto del

²² La comparación de las horas monásticas con el día de Adán en el Paraíso se desarrolla en las columnas 222-223.

árbol de la ciencia del bien y del mal; eso ocurrió desde la hora **Prima** hasta la **Tertia**.

El plazo en que Adán, provisto de una ciencia preternatural que le permitía conocer la esencia de las cosas, llamó con nombres justos y apropiados a todos los *animantia* o seres vivientes y escuchó la voz de Dios que le hablaba fue el espacio de **Tertia** a **Sexta**.

Luego Dios se le apareció desde el oriente y el primer hombre no vio Su Faz sino *claritatem quamdam vultus eius*, una cierta claridad de su rostro; entonces Dios lo sumió en un sopor; durante el sueño, el Señor mantuvo su espíritu a la misma altura del cuerpo mostrándole su descendencia *ad coelestem Ierusalem implendam*, hasta completar la Jerusalén celestial, y quitándole una costilla *aedificavit* una mujer, cuya vista colmó de júbilo a Adán. Eva, que estaba cercana al árbol del fruto vedado, tal vez tuvo el privilegio vocal de su esposo, pero Hildegarda no lo dice; su creación se desplegó desde la hora **Sexta** a la **Nona**.

El paso siguiente es la tentación y la caída; seducida Eva por la serpiente tendió a su esposo un *cibum mortis*, un alimento de muerte. Inmediatamente se encontraron desnudos en su propia claridad y la *claritas Dei* antes patente a Adán, se les manifestó como en una llama en la parte austral interrogándolo: Adán, ¿dónde estás? El día había empezado a declinar transcurriendo todo esto en el lapso que va de la hora de **Nona** hasta la de **Visperae**.

Arrojados del Paraíso vinieron al mundo y *noctem jam supra terram invenerunt*.²³ Aunque Hildegarda no lo diga, la expulsión coincide con la hora de **Completae**, donde el hombre no solo se adentra en la oscuridad física, sino en las tinieblas que

²³ “encontraron ya la noche sobre la tierra”.

se ciernen sobre el espíritu y que el canto monástico de esta hora y de los primeros nocturnos perfora con la potencia luminosa de su armonía purificando las sombras.

El ritmo de la luz que se levanta llega a su zenit para luego declinar, es también el ritmo de la vida espiritual y, específicamente, el de la liturgia que asume con su propio esplendor las armonías del cosmos manteniendo incólumes todos los fulgores, las trasciende y las ofrenda a Dios altísimo. Al filo de las horas, los ciento cincuenta salmos habrán sido cantados en el lapso de una semana enlazando plegaria, meditación y trabajo con los diversos tiempos y fiestas del año litúrgico.

El cántico del oficio canónico es como una parcela de la caridad divina y esta *possibilitas laudandi* nos abre, gracias a la sangre derramada del Cordero, como una *anamnesis* o un atisbo de la armonía y del Paraíso perdido cuyas puertas no pueden *scindi ante tempus*,²⁴ y nos integra como décimo coro a la *societatem angelicae laudis* con los pregustos de la transfiguración definitiva.

Esta teoría de la música sacra desplegada en la epístola XLVII, Hildegarda, compositora inspirada y exquisita, la llevó a la práctica en las 77 obras musicales de su autoría y en el drama alegórico del *Ordo virtutum*. Un somero análisis de la misma en las obras ya citadas (Gouguenheim, 1996: 159-160; Flanagan, 1996, 106-140; Pernoud, 1995: 193-219; también Disandro, 1996: 305-325).

²⁴ “abrirse antes de tiempo”.

Retorno a la historia

El alegato de Hildegarda, basado en su condición y convicción de persona profética (alegato que se extiende a otros aspectos que omitiremos considerar porque no hacen específicamente al caso del canto del oficio divino), no debería haber caído en saco roto, sobre todo pesando la amenaza de la privación en el cielo de la participación en la alabanza angélica para aquellos prelados maguntinos (Pernoud, 1995: 183)²⁵ que castigaron tan severamente a las monjas de san Ruperto. Sin embargo, el capítulo catedralicio se mostró reticente a la apelación de la confidente de la Lumbre divina y desestimó su pedido insistiendo en el tema de la excomunión como un hecho no suficientemente aclarado.

Hildegarda fue entonces auxiliada por Felipe, arzobispo de Colonia, quien se presentó personalmente en Maguncia con dos testigos favorables a su causa: un caballero a quien se le había levantado la excomunión y había sido absuelto junto con el difunto y el sacerdote que los había reconciliado con el sacramento.

La argumentación religiosa sobre la naturaleza del oficio divino en la economía de la salvación garantizada por sus visiones fue desestimada y no bastó sin los testimonios concretos aportados por el arzobispo de Colonia; dicho de otro modo, Dios se sometió al derecho canónico.

Con esta presentación parecía solucionado el conflicto y el convento estaba a punto de recuperar sus fueros, cuando se produjo otro malentendido con Christian de Buch, arzobispo de Maguncia, príncipe elector y archicanciller del Sacro Imperio

²⁵ R. Pernoud destaca que Maguncia se preciaba de una tradición rutilante en el canto litúrgico, habiendo fijado las abadías renanas el canto gregoriano, así por ej. fue arzobispo en esa sede en el s. IX Rabano Mauro, autor del *Veni Creator*.

(Pernoud: 183), quien por no estar al tanto de la presentación de su par de Colonia, confirmó desde Roma, donde se encontraba, el edicto de interdicción, por lo que la abadesa de Bingen volvió a apelar a su superior jerárquico con una nueva epístola²⁶ (24 en Fraboschi, 2000: 116) recapitulatoria del asunto, comparativamente brevísima, y completada con el episodio de Colonia:

fidelis amicus meus, Coloniensis archiepiscopus ad ipsos in Moguntiam venit, et quodam milite libero homine asistente, qui sufficientibus testibus probare voluit, quod ipse et praedictus mortuus, adhuc in corpore vivens, eum pariter in eodem excessu fuissent, pariter etiam ab anno, eodem loco, eadem hora, ab eodem sacerdote soluti essent, eodem sacerdote, etiam qui eos absolvit praesente.

Un fiel amigo mío, el arzobispo de Colonia, se llegó a Maguncia hasta los mismos (prelados) con la asistencia de cierto hombre libre, soldado, quien con suficientes testigos quiso probar que él mismo y el antedicho muerto, hasta entonces aún en vida, como juntos hubiesen estado en la misma partida, también juntamente hubiesen sido absueltos a partir del mismo año, lugar y hora por el mismo sacerdote, estando presente el mismo sacerdote que los absolvió.

El *quid* del asunto reside en un dato al parecer escamoteado por la historia y que nos explica tal vez la negativa de Christian: no sabemos el nombre del caballero ni tampoco quién lo había excomulgado (¿un arzobispo de la facción imperial?), por qué, en qué momento y qué simpatías profesaba el sacerdote que se la levantó; podemos sospechar el condimento

²⁶ P.L., *Epistula* VIII, col. 159-160.

más que urticante de razones políticas en la gravísima pena infligida a un partidario del Papa junto con sus defensoras y entrever los motivos de la negativa del gran canciller de Federico Barbarroja, manteniéndonos en el plano de las conjeturas, porque Rupertsberg y Maguncia representaban lealtades opuestas y el problema siempre actual de las discrepancias entre lo debido a Dios y al César.

Pero esta vez Christian vuelve a contestar²⁷ (carta analizada en Flanagan: 185) y no es casual que su respuesta se siga a la firma de la paz de Venecia terminando el litigio político y sellando la reconciliación entre el Papa y el emperador (Gouguenheim: 163 y Previté-Orton: 762); el tono es diplomático y conciliatorio tratando de justificar a sus cofrades capitulares que habrían obrado de buena fe, pero admitiendo su ignorancia sobre la presentación final; convencido ahora por el *idoneo testimonio bonorum virorum in facie Ecclessiae* (PL. Ep. IX, col. 161) de la inocencia de la abadesa y de sus monjas, pidiendo perdón y misericordia *rescripsimus Ecclesiae Moguntinae*, las reincorpora a la Iglesia maguntina, levanta una sanción injusta y prolongada más de la cuenta, les concede que otra vez los *divina officia vobis celebrari*, lo que le permitió a Hildegarda, la sibila del Rin, después de librar el buen combate y de anunciar proféticamente el día de su tránsito, morir²⁸ en paz y comparecer ante Dios, circunvalada por el coro de sus amadas hermanas.

En esta querella con base política y consecuencias religiosas, la abadesa se plantó con firmeza ante los capitulares,

²⁷ P.L., *Epistula* IX, col. 160-161.

²⁸ Después de su tránsito, sobre el cielo de Bingen se vieron arcoíris cruzados con una cruz sobreelevada en la intersección de ambos, fenómenos lumínicos que persistieron varios días.

pero este enfrentamiento y su vigorosa defensa no nos permiten ubicar a esta benedictina como una feminista *avant la lettre*, como la ha exaltado cierta crítica actual. A la abadesa no le cuadra esa categoría contemporánea, porque no hay en ella resentimiento antimachista ni sexista (Dronke: 1999, 37).²⁹ Se trata de una mujer enfrentada a una injusticia, que litiga con firmeza y decisión sabiendo y haciendo valer sus derechos sin perder el respeto y manteniendo la debida distancia.

Recordando al poeta Horacio en su evocación de Safo, podríamos llamar a Hildegarda con el mismo atributo que le aplica el de Venusa: *mascula* Hildegarda, ¡*viril* Hildegarda!

²⁹ En una sección de su *Ignota Lingua*, Hildegarda articula las diversas partes del cuerpo humano masculino y femenino, incluidos los genitales con un vocabulario de su creación. P. Dronke (1999: 37) señala que se trata de un léxico médico expresado con la objetividad que se observa en sus tratados científicos sobre las enfermedades con su patología, causas y medicación.

Bibliografía

Fuentes

- Baird, J. L. and Ehrman, R. K. (1994; 1998; 2004). *Letters of Hildegard of Bingen*. New York-Oxford: Oxford University Press, t. I; t. II; t. III.
- Fraboschi, A. et alii (2015). *Cartas de Hildegarda de Bingen. Epistolario completo*. Vol. I, (1-90). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Führkötter, A. (1965). *Briefwechsel*. Salzbourg: O. Müller.
- Haug, F. (1931). *Stuttgart Letters*. *Revue Bénédictine*. 43 (1-4), 59-71.
- Migne, J. P. (1882). *Patrologia Latina*, t. 197, *Liber epistolarum*. Col. 145-382, Paris.
- Pitra, J. B. (1882). *Analecta sacra*, t. VIII, *Sanctae Hildegardis Opera*. Monte Cassino, col. 328-440 y 518-582.
- van Acker, L. (1991, 1993, 2001). *Hildegardis Bingensis Epistolarium (pars prima, pars secunda, pars tertia)*, en *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis* (CCCM). Turnhout (Belgium): Brepols, t. XCI; t. XCI A; t. XCI, 2.

Estudios

- Disandro, C. A. (1996). “Los himnos latinos de Santa Hildegarda”, en *El son que funda*. La Plata: Fundación Decus, 305-325.
- D’Ors, A. (1954). *De la guerra y de la paz*. Madrid: Rialp.
- Dronke, P. (1984). *Women writers of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 144 -264. Hay traducción en español: (1995) *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona: Crítica.
- (1999). “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: Lenguaje y poesía”. *Duoda, Revista d’estudis feministes*, núm 17: 33-60, traducción de M. M. Rivera Gaetas.
- Flanagan, S. (1996). *Hildegard of Bingen. A visionary life*. London and New York: Routledge.
- Fraboschi, A. (2000). “Hildegarda de Bingen. Nota bibliográfica”. *Stylos*, Revista del Instituto de Estudios Grecolatinos “F. Nόvoa”. Buenos Aires: UCA, 9/2: 411-430.
- (1999). “Hildegarda de Bingen: una mujer para el siglo XX”. *Stylos* 8: 41-58.

- Führkötter, A. und Schrader, M. (1956). *Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen*. Köln: Graz.
- Gouguenheim, S. (1996). *La Sibylle du Rhin. Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Llorca, B.; García Villoslada, R.; Montalbán, F. (1953 [2003]). *Historia de la Iglesia Católica*, T. II, *Edad Media (800-1303)*. Madrid: B.A.C.
- Naz, R. (1935-1965). *Dictionnaire de Droit Canonique*, Paris: Letouzey et Ané (7 tomes), (1953), t. 5^{ème}.
- Pernoud, R. (1995). *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XII^{ème} siècle*. Monaco: Éditions du Rocher. Hay traducción castellana: (1998) *Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII*. Buenos Aires: Paidós.
- Previté-Orton, C. W. (1967). *The shorter Cambridge Mediaeval History*, traducción de M. Riu Riu y R. Ballester Scala, *Historia del mundo en la Edad Media*. Barcelona: Sopena, T. II.
- Ullmann, W. (1971). *Principios de gobierno y política en la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente.

“Tal es, de las Musas, el sagrado don para los hombres”¹. La dulce lengua de las Musas. Las delicias de una herencia

María Cecilia Colombani

Universidad de Morón – Universidad Nacional de Mar del Plata

– UBACyT

ceciliacolombani@hotmail.com

Introducción

El proyecto de la presente comunicación consiste en analizar la relación entre el poeta y las Musas desde la perspectiva de la herencia o el legado que significa el canto en el marco de la función poética como socio-religiosa (Detienne, 1986: 27).

¿Qué es propiamente lo que hereda un poeta de registro hesiódico? ¿A quién le debe ese legado que lo convierte en un maestro de *alétheia* con la consecuente territorialización en un espacio de saber-poder?² ¿De qué nos informa el proemio de *Teogonía* sobre esa herencia, ya que es allí donde debemos dirigirnos por tratarse de un verdadero canto de alabanza a las Bienhabladas hijas de Zeus?³

A partir de las preguntas precedentes, nuestro trabajo debe iniciarse con una presentación de las Musas como

¹ *Teogonía*, v. 93.

² El presente capítulo está inspirado en la relación entre herencia, divinidad y hombres que se puede recoger en Bader (1990: 383-408).

³ Sobre el valor del proemio como la visión de Hesíodo en torno a la relación entre el plano divino y el humano, puede verse el magnífico trabajo de Hainsworth (1999: 11-18).

potencias religiosas que inspiran al poeta en el mismo momento en que siente interiormente su presencia. Es necesario partir de ellas porque constituyen la verdadera condición de posibilidad de la función poética, más allá de la presencia del poeta como su fiel servidor.⁴

Distinguiremos, pues, la presencia desde una doble vertiente. En primer lugar, nos referiremos a la voz, la bellísima lengua de las diosas,⁵ y, en segundo lugar, nos dedicaremos a la función celebratoria ya que ambas cosas, la voz y la función, constituyen las bases del legado.

Comencemos, pues, por la invocación a las Musas como la primera forma de la presentación de nuestras ricas damas:

*μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰίδειν,
αἴθ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε
καί τε περὶ κρήνην ἰοιδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν
ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίου.*
(*Teogonía*, vv. 1-4)⁶

Por las Musas Helicónides comencemos a cantar,
Las que habitan del Helicón la montaña grande y divina
Y alrededor de la fuente violácea con sus pies delicados
Danzan y alrededor del altar del poderosísimo Cronión

En el campo lexical, el verbo *ἄρχω* domina el propósito de la presentación, “comenzar, principiar, ser el primero”. Es necesario comenzar por ellas porque constituyen la condición ontológica del canto poético, su mismísima condición de ser; de

⁴ Esta relación que se establece entre las Musas y el poeta puede rastrearse en la dimensión didáctica de la poesía hesiódica presente en Nagel (1990: 27-35).

⁵ Sobre el tema, puede verse Collins (1999: 241-262).

⁶ La versión que se toma en las traducciones es la de Liñares (2005).

allí que sea el primer gesto su invocación. Señala que se repite en el verso 36, que refuerza incluso la proximidad con Zeus como marca del poder de sus jóvenes hijas:

*τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,*

Tú, por las Musas comencemos, las cuales a Zeus Padre
Cantando himnos le agradan mucho el espíritu dentro del
Olimpo

Como podemos ver, el verbo *ἄρχω* se repite y la cercanía al Padre queda expuesta por la dimensión del verbo *τέρω*, “agradar, deleitar”, función privilegiada de las Musas que constituirá otro tópico del legado al poeta. En los versos iniciales, la proximidad al Padre está dada por una cuestión locativa, ya que son ellas las que danzan, *ὀρχεῦνται*, a su alrededor. El campo lexical del verbo *ὀρχέομαι* será dominante en las marcas identitarias de las deliciosas hijas de Zeus.

La vecindad resulta también la excusa para presentar al Padre, el poderosísimo Cronión, *ἐρισθενέος Κρονίωνος*, y contrastar la excepcionalidad ontológica de Zeus definida por el adjetivo que alude a su poder sobre dioses y hombres, “poderosísimo, fortísimo”. El adjetivo *ἐρισθενέος* constituye el patronímico jónico del hijo de Cronos.

Las primeras marcas del legado podemos ubicarlas en los versos 10 y 11:

*ἐννύχαι στείχον περικαλλέα ὅσσαν ἰεῖσαι,
ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην (vv. 10-11)*

nocturnas derraman su hermosísima voz al marchar, celebrando a Zeus que tiene a égida y a la soberana Hera.

Derraman la hermosísima voz, *περικαλλέα ὄσσαν*. He allí el primer don de esta herencia fantástica, la voz, la lengua armoniosa de las Musas. El adjetivo en su valor máximo da cuenta de la superlativa hermosura de una voz que puede recoger lo que aconteció en el origen. El término *ὄσσα* se refiere explícitamente a la voz de los dioses, al sonido que, en este caso, derraman, *ἰημι*, las diosas al machar. El legado se vierte, se hace correr, se deja oír, se arroja a partir de la generosidad de las dulces damas que encuentran en el poeta a su fiel intérprete.

He aquí el **primer legado** que territorializa al poeta en un espacio de saber-poder-verdad (Colombani: 2016, “Introducción”). En el verso siguiente recogemos la segunda función de la mano del verbo *ὑμνέω*, “cantar himnos, alabar, celebrar, tener siempre en boca”. Esta es la función celebratoria que tomamos como **segundo legado**, complementario del primero. La voz se articula en palabra de alabanza que posee, sin duda, una connotación ontológica, y no solamente poética. Alabar es traer al presente, poner en acto lo que está en potencia o silenciado; es una forma de actualizar una presencia, de hacer visible aquello que la voz impone como entidad. La celebración es siempre del orden del acontecimiento.

El conglomerado heredado

La voz

A continuación, nos proponemos efectuar una búsqueda de lo que significa la voz como primer legado y ver sus marcas identitarias para captar la importancia y riqueza de la herencia

en cuestión. “αἶ νύ ποθ’ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν”, “Ellas una vez a Hesíodo enseñaron su bello canto” (v. 22). La primera mención hace referencia al bello canto *καλὴν ἀοιδὴν*; si recorremos el campo de significación, el adjetivo estalla en otras imágenes propias de este canto excepcional: “noble, glorioso, hábil, excelente”.

La presencia del verbo *διδάσκω*, “enseñar, instruir, informar”, abre la dimensión didáctica presente en Hesíodo. He aquí otro punto del legado. Las Musas le enseñan al poeta para que él mismo enseñe su canto maravilloso. Si bien hemos recortado dos tópicos de lo que hemos denominado el conglomerado heredado, aquí aparece nítidamente, un tercer elemento: el conocimiento. Ellas le dan a conocer aquello que debe celebrar. La función celebratoria se inscribe entonces en una dimensión epistemológica, porque el conocimiento es un saber que se transmite verticalmente en la Grecia arcaica.

Una nueva marca leemos en el verso 24: “τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον”, “esto a mí en primer lugar las diosas con su discurso me dijeron”. Una vez más, el legado se inscribe en una cercanía que denota una familiaridad remarcada por la forma pronominal *με*, dando cuenta de una herencia que, verticalmente, convierte al poeta en un elegido. El contenido se articula en *μῦθος*, en un discurso, en un relato que posiciona al maestro de verdad en el lugar de transmisión de un tipo de saber inaccesible al común de los mortales.

La voz y el discurso son los primeros legados de una operación excepcional. El tercer elemento, clave en la institución de un poeta inspirado, es el cetro: “καί μοι

σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον”, “y a mí como cetro me dieron una rama de fértil laurel” (v. 30).

Una nueva forma pronominal, *μοι*, refuerza el lazo de contigüidad y elección de las Musas. Necesariamente debe existir un elemento material que dé cuenta del legado. El cetro, *σκῆπτρον*, es una marca de autoridad, un signo de familiaridad con lo divino que posiciona al poeta en el *tópos* indicado para una gesta de envergadura. La propia palabra *σκῆπτρον* no solo significa “cetro, bastón de mando, sostén”, sino también “soberanía, poder”, sellando la alianza definitiva entre saber y autoridad. La referencia al laurel, árbol propio de Apolo, ubica la función poética en el círculo del dios, ya que de él nacen los aedos.

El verso 31 vuelve a reforzar el legado de la voz como capital de la herencia, al tiempo que suma un nuevo elemento: una misión.

ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἔοντα.

y me insuflaron una voz
divina, para que celebrara lo que será y lo que antes fue
(vv. 31-32).

El campo lexical del verbo *ἐμπνέω* abre el panorama de la asimilación entre lo humano y lo divino, “soplar, insuflar, echar el aliento, inspirar”. Las Musas le infunden un soplo que les es propio, donando al poeta una voz divina, *αὐδὴν θέσπιν*.

Tal como anticipamos, los versos reflejan la misión que hereda el poeta y que constituye su nueva realidad socio-religiosa al convertirlo en un funcionario de la soberanía

(Detienne, 1986: 29). La poesía, como la mánica o el ejercicio de la soberanía, constituyen funciones socio-religiosas que instituyen el campo de la *alétheia*. El verbo κλέω, “celebrar, ponderar, alabar”, domina la función didáctica recibida del magisterio femenino que las Musas representan desde su linaje luminoso.

¿Ahora bien, qué relación existe entre la misión y el canto? ¿Qué debe transmitir un poeta de registro hesiódico para cumplirla? ¿Cómo se accede a aquello que hay que contar desde la función investida? Es el momento de alcanzar un nuevo elemento del legado: la visión.

Recuperemos, pues, el verso 32: “ἵνα κλείοιμι τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἔόντα”, “para que celebrara lo que será y lo que antes fue”. La visión es una capacidad que todo lo abarca, capaz de ver lo que aconteció en el origen y lo que acontecerá. Se trata de la herencia en términos de un don de videncia, de una capacidad que convierte al poeta en un poeta-vidente, emparentado con la función mánica donde el adivino ve la trama-red de lo que ocurrirá y con la función de soberanía, en la que el rey de justicia puede ver las leyes divinas. Para que esto sea posible, hay un elemento capital que completa la función poética, al tiempo que constituye un bien prestigioso dentro del conglomerado heredado: nos referimos a la Memoria, omnisciencia de carácter adivinatorio, la única que realmente sabe lo que fue, lo que es y lo que será.

Ahora bien, este don de videncia constituye su propio prestigio. Son ellas las que ven lo acontecido: “εἰρεῦσαι τὰ τ’ ἔόντα τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἔόντα”, “diciendo lo que es y lo que será y lo que fue antes” (v. 38). El campo lexical del verbo ἐρεῖω nos ubica en el espacio de una experiencia discursiva que

tiene a las Musas como protagonistas: “decir, contar, narrar, anunciar, establecer”. Ellas anuncian todas las cosas porque acceden con su visión a *ta pánta*. Con ello establecen, a partir de su relato, la cartografía de lo real inscrita en la primera cosmogonía hesiódica.

A continuación proponemos un recorrido por el proemio resaltando exclusivamente las marcas de la voz para comprender el capital heredado. A las ya trabajadas caracterizaciones, agregaremos otras en las que la voz ocupa el lugar relevante de una función llamada a ser comunicada, enseñada, narrada.

τῶν δ' ἀκάματος ῥέει ἀνδρῶν (v. 39)

y de ellas fluye incansable voz

γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς
Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὀπὶ λειριοέσση

(vv. 40-41)

y ríe la morada del padre
Zeus tonante con el cantar delicado de las diosas

αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι (v. 43)

y dejando oír su voz inmortal

ἐν θαλίῃς: ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι

(v. 65)

en los banquetes, emitiendo su amable voz por la boca

*αἱ τότε ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον ἀγαλλόμεναι ὅπῃ καλῇ,
ἀμβροσίῃ μολπῇ* (vv. 68-69)

Entonces ellas iban al Olimpo, enorgulleciéndose de su voz hermosa,
del inmortal canto

Las notas distintivas de la voz se inscriben en un linaje luminoso, afín a sus portadoras. En realidad, no constituye un recurso aleatorio o complementario, sino que son marcas identitarias que instituyen el *esse* de las deliciosas hijas de Zeus y Mnemosyne. Equivocaríamos el análisis si pensáramos la voz como un artificio. Por el contrario, es condición de ser y posibilidad entitativa.

El plexo de adjetivos confirman lo antedicho, al tiempo que abren un nuevo elemento de la herencia, imprescindible para sostener su magisterio: el encanto, la seducción: *ἀκάματος*, “infatigable, incansable”, *λειριόεις*, “como lirio, fresco, delicado”, *ἄμβροτον*, “divino, inmortal, maravilloso”, *ἐρατή*, “amante, enamorado, apasionado”, *καλός*, “hermoso, glorioso”.

Una voz con características semejantes, a partir de la siempre presente distancia que tensiona los planos del ser, será la del poeta en el *tópos* de los mortales.

La función celebratoria

Si bien el segmento anterior ha estado dedicado a la voz de las Musas, no ha sido ajena la referencia a la función celebratoria que ocupará el presente segmento. La herencia se produce en el marco de un legado que supone el acto

celebratorio. La distancia entre dioses y hombres impone múltiples perspectivas para que esa brecha quede consolidada desde el plano humano con los gestos pertinentes; la función celebratoria se inscribe en esa exigencia que hace de la palabra mágico-religiosa una palabra de alabanza (Colombani, 2005).

Son las Musas las que primero celebran a Zeus, que tiene la égida, y a Hera, la soberana argiva, calzada con doradas sandalias (v. 11); diosa local, nativa de Argos, cuyo culto se remonta al neolítico y cuyo matrimonio con el Egidífero representa la imagen del matrimonio por excelencia. El verso 37 inaugura la solidaridad entre la función celebratoria y la función terapéutica: “ὕμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου”, “cantando himnos le alegran mucho el espíritu dentro del Olimpo” (v. 37).

Las funciones se respaldan. Ambas sobrevuelan el campo semántico del verbo τέρω, “regocijar, distraer, divertir, deleitar”. Es el espíritu, el corazón, νόον, aquel espacio que recibe la alegría festiva y reconfortante que las jóvenes hijas son capaces de irradiar con su canto celebratorio.

El verso 44 trae consigo la misma función celebratoria: “θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοδῆ”, “la estirpe de los dioses primero celebran con el canto” (v. 44). En efecto, el canto de las Musas sigue un orden jerárquico; de allí que primero, πρῶτον, sean los dioses los que son celebrados al iniciarse el canto. Se debe a la condición ontológica de los mismos, a su registro estatutario, a su grandeza de un orden Otro.

La función retorna en los versos 69-70 y 75:

περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα
ὕμνεύσαις,

y gritaba la tierra negra alrededor
de las que entonaban himnos

ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον, Ὀλύμπια δώματ'
ἔχουσai,

Esto, pues, cantaban las Musas, habitantes de las moradas
olímpicas

Al campo lexical del verbo ὑμνέω, se suma el *tópos* del verbo αἰίδω, “cantar, celebrar con el canto, alabar, conmemorar”. La conmemoración toma cuerpo imperativo en el verso 105, cuando el poeta interpela a las Musas en su función de alabanza que será: “κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόντων”, “Celebrad la sagrada estirpe de los Inmortales siempre existentes” (v. 105). La marca imperativa presente en el uso del verbo κλέω, “encomiar, ponderar”, en el sentido de dar a conocer, de informar sobre alguien, refuerza la función celebratoria, al tiempo que ratifica el orden en que la alabanza debe producirse y hacia quiénes debe dirigirse.

Las marcas imperativas retornan frente al mismo juego retórico que el poeta esgrime interpelando a las dulces maestras de *alétheia*:

εἶπατε δ', ὥς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γέγοντο
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος (vv. 108-109)

Y decid cómo en el principio los dioses engendraron no
solo la tierra
sino también los ríos y el mar infinito

El imperativo puede ser tomado como un pedido de auxilio. Sin el concurso de las Musas, el canto no es posible, así como sin el concurso de la divinidad, *ta pánta* tampoco es posible. Las Musas constituyen la condición de posibilidad del canto poético, impactando directamente en su *esse*, los dioses son la condición ontológica de todo lo que existe, existió y existirá. Se trata, pues, de un punto de instalación en la *arkhé* como principio o fundamento de una determinada realidad, ya sea el canto o la mismísima realidad en su conjunto (Gigon, 1985: 13-43).

A su vez, el campo lexical del verbo *εἶπον* da cuenta de una preocupación genética, por el nacimiento, que será ulteriormente una inquietud de la primera especulación cosmológica y que hará de Hesíodo un claro antecedente de un pensamiento pre-conceptual:⁷ “ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι”, “Estas cosas a mí contadme, Musas, que habitáis las olímpicas moradas” (v. 114). Nuevo signo imperativo para denotar un pedido inscrito en el deseo de saber.

Conclusiones

El trabajo consistió en rastrear el vínculo entre el poeta y las Musas desde una doble vertiente, acompañando la perspectiva de la herencia que significa el canto del poeta dentro de la función socio-religiosa que implica en las sociedades antiguas.

A partir de ciertas preguntas disparadoras e iniciando nuestro trabajo con una presentación de las Musas como potencias religiosas, destacamos su presencia a partir de la voz,

⁷ Nuestra instalación en el campo de la filosofía antigua reconoce a Hesíodo como un primer filósofo.

la bellísima lengua de las diosas, y de su función celebratoria ya que ambas cosas, la voz y la función constituyen las bases del legado.

En una obra homenaje, la letra se convierte en celebración; así, este libro festivo no podía prescindir de este colectivo femenino de matriz diurna y luminosa que sostiene la función poética, tan cercana al maestro Pociña, cuya herencia y legado disfrutamos todos y es, precisamente, lo que jubilosamente nos reúne en esta obra.

Bibliografía

Fuentes

- Hesiod (2006). *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Most, G. W. (ed. y trad.). Loeb Classical Library. London: Harvard University Press.
- Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Liddel, H. G. and Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Liñares, L. (2005). *Hesíodo. Teogonía, Trabajos y Días*. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada.
- Vianello de Córdoba, P. (1978). *Hesíodo. Teogonía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Estudios

- Bader, F. (1990). “Autobiographie et héritage dans la langue des dieux: d’ Homère à Hésiode et Pindare”. *Revue des Études Grecques*. 492-494: 383-404.
- Collins, D. (1999). “Hesiod and the Divine Voice of the Muses”. *Arethusa*, 87/1: 241-262.
- Colombani, M. C. (2005). *Hesíodo. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2016). *Hesíodo: discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUEM.
- Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.
- Gigon, O. (1985). *Los orígenes de la filosofía griega*. Buenos Aires: Gredos.
- Hainsworth, J. B. (1999). “Hesiod’s Vision: *Theogony*”. *Estudios de Filología Griega*. 4: 1-35.
- Nagel, L. H. (1990). “Hesíodo: poesía e intencionalidad educativa”. *Boletim de Estudos Clássicos*. 32: 27-35.

Las manos de la Medea senecana

Marcela Coria

Universidad Nacional de Rosario

coriamarcela@hotmail.com

En el mundo romano, sabemos que otros autores, antes de Séneca, escribieron tragedias relacionadas con el mito de Medea: Q. Enio (*Medea* o *Medea exul*) y L. Acio (*Medea* o *Medea siue Argonautae*);¹ también sabemos de la existencia de otras *Medeas* en el teatro de la época imperial.² Sin embargo, la única *Medea* escrita en latín que conservamos completa, y la más célebre, es la de Séneca.³

¹ Para estudios sobre los fragmentos supérstites de estas obras, cf. Arcellaschi (2002) y Pociña (2002). Como señala este último (2002: 390), también M. Pacuvio abordó el tema en su tragedia *Medus*, pero con el foco puesto en el hijo de Medea y Egeo, Medo. Para un estudio de conjunto del mito y el personaje de Medea en el teatro latino de Enio a Séneca, cfr. Arcellaschi (1990).

² La de Ovidio, por ejemplo, de la que solo se conservan dos versos, y la de Lucano, que aparentemente no llegó a ser terminada. También habrían escrito *Medeas* Baso y Curiacio Materno (Pociña, 2002: 391-392).

³ La edición utilizada en este trabajo es la de Zwielerlein (1986). Las traducciones nos pertenecen. No resulta pertinente aquí profundizar en la cuestión, largamente debatida entre los estudiosos modernos, acerca de la representación de las tragedias de Séneca. Simplemente, diremos que aunque no resulta inconcebible que estas piezas pudieran llegar a ser representadas, la discontinuidad de la acción, los extensos monólogos sin respuesta y las salidas inexplicadas han dado origen a esta cuestión. En un ya clásico artículo, Marti (1945: 219) incluso denomina a las tragedias de Séneca “pseudo-tragedies”. La bibliografía sobre este problema es muy abundante; en general, los críticos se inclinan a considerar que fueron pensadas, más que para su representación, para su recitación (Nussbaum, 1997: 219; Cleasby, 1907: 46). Otra cuestión ligada a esta es si se representaron o no en Roma.

Incluso una lectura rápida del texto latino pone en evidencia la notable abundancia y frecuencia de los términos referidos a las partes del cuerpo de la protagonista. En efecto, se mencionan:⁴ su cabeza (*caput*, vv. 801 y 854), su cabello (*coma*, v. 752; *capillo*, v. 803), su rostro (*uultus*, vv. 396, 446 y 853; *os*, vv. 386 y 937; *facies*, v. 387), sus ojos (*oculi*, v. 388), sus mejillas (*genae*, v. 858), sus oídos (*aures*, v. 116), su cuello (*ceruix*, v. 801), su pecho (*pectus*, vv. 103, 426, 806, 836, 903, 927, 966), su corazón (*cor*, vv. 926 y 943), sus brazos (*bracchia*, v. 807), sus manos (*manus*, vv. 128, 181, 463, 479, 680, 719, 771, 809, 901, 908, 952, 969, 977, 987 y 1009), sus pies (*pedes*, vv. 380, 753 y 862), sus entrañas (*uiscera*, vv. 40 y 1013), su seno materno (*uterus*, v. 955; *mater*, v. 1012) y sus miembros (*artus*, v. 48; *membra*, v. 926). Estas partes, desarticuladas, proyectan la imagen de un cuerpo dislocado, fuera de control, como la Medea *maenas* de esta pieza, presa de principio a fin de la *ira* y el *furor*. A esta imagen contribuye no poco el Coro de corintios, siempre hostil a la protagonista, quien señala reiteradas veces⁵ esta falta de control de Medea sobre su cuerpo: sus movimientos frenéticos y vertiginosos, los cambios del color de su rostro, etc. Ese cuerpo fragmentado, casi desmembrado, de la protagonista tiene una correspondencia directa en su identidad psicológica, también fragmentada y en continua construcción, tema ampliamente estudiado por la crítica.⁶

Por ejemplo, Pociña (1973: 308) afirma que las tragedias de Séneca no solo no fueron puestas en escena, sino que ni siquiera el autor pensó en su representación.

⁴ No se consignan, en esta enumeración, las menciones de estos términos cuando no están referidos al cuerpo de Medea, sino al de otros personajes (Creonte, Creusa, etc.).

⁵ Por ejemplo, en el último canto coral, entre los vv. 849-878.

⁶ Cf. por ejemplo el ya clásico estudio de Henry and Walker (1967).

Pero una parte del cuerpo de Medea, incluida en esta enumeración, se destaca por su importancia estructural en la obra, evidenciada por su insistente reiteración —nada menos que quince veces—: son sus manos, mediante, naturalmente, el término *manus*, y otros dos estrechamente vinculados con él, *dextra* y *laeua*, la “mano derecha” y la “mano izquierda”, respectivamente.⁷ Estudiaremos entonces, mediante el análisis de los contextos en que aparecen estos tres términos en *Medea* de Séneca,⁸ cuál es su importancia y su significado en esta obra, y por qué podemos decir que *manus* constituye en ella un lexema fundamental que contribuye a caracterizar la índole de la heroína, en el sentido de que condensa las diferentes etapas del proceso en el que gradualmente se construye su identidad.

La diestra es, naturalmente, la mano que interviene en la gestualidad típica del ritual de la súplica, en el que el suplicante se arrodillaba ante aquél a quien suplicaba y le tocaba la rodilla

⁷ Es sabido que también en la tragedia homónima de Eurípides, las manos, y sobre todo la mano derecha de la protagonista, tiene una importancia decisiva en la venganza de la protagonista y sus causas. La mano derecha de Medea es la que mata, efectivamente, a sus hijos. Las causas de su venganza deben buscarse en la traición de Jasón, con quien Medea, en un rito matrimonial nada convencional, había estrechado su mano derecha. En efecto, Medea no ha sido dada en matrimonio por su padre, sino que fue ella misma quien estrechó su mano derecha, en señal de fidelidad y con el juramento correspondiente, con la de Jasón, de igual a igual, en un gesto propio de varones que sellan un pacto político o un contrato y no de un hombre y una mujer que contraen matrimonio. Convencionalmente, era el varón quien tomaba la muñeca de la mujer en señal de dominación. Cf. Boedecker (1991: 95), Foley (1989: 75) y Flory (1978: 71).

⁸ Queda fuera de este análisis el pasaje en que este término no remite a las manos sino, en tanto sinónimo de *uis*, *uires*, a las tropas (v. 455). También quedan fuera las apariciones en las que estos términos no refieren a Medea, sino a la(s) *manus* de Marte (v. 63), de Creonte (v. 205), de Jasón (vv. 264, 417 y 522), de Tifis (v. 347), de Palas (v. 366), de Júpiter (v. 534), de Ofiuco (v. 698), de Hércules (v. 701) y de las Danaides (v. 749); también la *dextra* de Júpiter (v. 532) y la de la madre de Meleagro (v. 645).

o la barbilla con su mano derecha. Medea la utiliza ante Creonte, a los fines de que este no la destierre de Corinto (vv. 246-248):

*[...] sum nocens, fateor, Creo:
talem sciebas esse, cum genua attigi
fidemque supplex praesidis dextra peti;*

[...] Soy una criminal, lo confieso, Creonte:
sabías que era tal cuando toqué tus rodillas
y, suplicante, reclamé con mi diestra la garantía de tu
protección.

El rey, aunque siempre temeroso de la extranjera (v. 294), le concede un día a pesar de que conoce su astucia y su poder (otro de los significados de *manus*) (vv. 180-182):

*nondum meis exportat e regnis pedem?
molitur aliquid: nota fraus, nota est manus.
cui parcat illa quemue securum sinet?*

¿Todavía no saca el pie de mi reino?
Maquina algo: es conocida su astucia, conocido su poder.
¿A quién respetará ella, o a quién le permitirá estar
seguro?

poder que ella misma reconoce y del cual se jacta (vv. 976-977):

*nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est
perdenda uirtus; approba populo manum.*

Ahora, vamos, alma mía, no debes perder en lo oculto
tu coraje: demuestra al pueblo tu poder.

y con el que, en el pasado, ha ayudado de manera definitiva a Jasón a realizar sus hazañas (vv. 478-482):

*per spes tuorum liberum et certum larem,
per uicta monstra, per manus, pro te quibus
numquam peperci, perque praeteritos metus,
per caelum et undas, coniugi testes mei,
miserere, redde supplici felix uicem.*

Por las esperanzas en tus hijos y un hogar seguro,
por los monstruos vencidos, por las manos que en tu
favor
nunca ahorré, y por los miedos pasados,
por el cielo y las olas, testigos de mi matrimonio,
compadécete de mí, devuelve, ya que eres feliz, a una
suplicante ese lugar.

Es importante no olvidar que Medea ha utilizado engañosamente el ritual de la súplica, ya que lo único que deseaba lograr era un día más en Corinto para ejecutar su venganza.

La mano que suplica al rey es también la mano amenazada por el castigo real. En la primera contienda verbal entre Medea y Jasón, se desdobra la voz de la protagonista, quien, sin evitar la ironía, adopta el punto de vista de sus enemigos (sobre todo Creusa) y se refiere a sí misma como a una concubina (*paelex*, v. 462) cuyas manos deben soportar las cadenas (*uinculis*, v. 463), los terribles suplicios (*dira supplicia*, v. 461) y los cruentos castigos (*cruentis... poenis*, v. 462) que le imponga la casa real (vv. 461-464):

*[...] dira suppliciaingere:
merui. cruentis paelicem poenis premat
regalis ira, uinculis oneret manus
clausamque saxo noctis aeternae obruat:*

[...] Imponme terribles suplicios:
los merezco. Con cruentos castigos agobie a la concubina

la ira real, cargue sus manos con cadenas
y, encerrada, la entierre en un peñasco de eterna noche.

Hay aquí, como en la interacción con Creonte, una manipulación discursiva más de parte de Medea: ella sabe que jamás sus enemigos podrán apresarla, que jamás se le impondrá un castigo.

Pero en esta obra Medea utiliza no solamente su diestra, sino también su mano izquierda, aunque ciertamente para otro ritual. En la descripción de los preparativos de la heroína para su ritual mágico y en la posterior célebre escena de los encantamientos, la Nodriz menciona en dos ocasiones la mano de Medea. Con la mano izquierda la hechicera lleva a cabo su funesto ritual (vv. 680-682):

*et triste laeua comparans sacrum manu
pestes uocat quascumque feruentis creat
harena Libyae [...]*

Y preparando con su mano izquierda el funesto ritual,
invoca todas las plagas que produce
la arena de la ardiente Libia [...],

y con esa misma (o con la otra, no se especifica, aunque es indistinto) toma los venenos y los jugos siniestros necesarios para su brebaje (*attrectat manu*, vv. 717-719):

*quodcumque gramen flore mortifero uiret,
dirusue tortis sucus in radicibus
causas nocendi gignit, attrectat manu.*

Cualquier hierba que verdee con mortífera flor,
o jugo siniestro de raíces retorcidas
que engendra motivos de daño, lo toma con su mano.

Como se sabe, lo que proviene de la izquierda, de acuerdo con el rito griego pero también con las convenciones socio-religiosas de la antigua Roma, tiene una connotación negativa, dado que se asocia con un presagio funesto o desfavorable.⁹ En tanto el objetivo del ritual mágico de Medea es la muerte de los soberanos, no sorprende que sea su mano izquierda la utilizada en él.

Pero en la mayoría de los pasajes, las menciones de las manos de la protagonista están vinculadas, naturalmente, con la muerte, la sangre, el crimen, el arma homicida, el dolor, el odio, el furor y la venganza. Veamos detenidamente los pasajes a los fines de focalizar el análisis en los puntos que consideramos más relevantes en cada uno.

Ya consumados los crímenes de Creonte y Creusa, Medea se exhorta a sí misma a finalizar su venganza en un largo soliloquio en el cual se reitera varias veces el sustantivo *manus* y una vez el término *dextra*:

*fas omne cedat, abeat expulsus pudor;
uindicta leuis est quam ferunt purae manus.* (vv. 900-901)

Que se retire toda ley divina,¹⁰ que se aleje, expulsado, el pudor:
es insignificante la venganza que producen unas manos puras.

⁹ Este es el sentido más frecuente de *laeuus* e incluso de *sinister*. Distinta es la interpretación del presagio de acuerdo con el rito etrusco-romano, en el cual significa exactamente lo contrario: favorable, propicio. Cf. Ernout et Meillet (1951: s. v. *laeuus*). Cf. Betz (1992).

¹⁰ Como es sabido, el término *fas* designa, en el derecho sagrado romano, las leyes divinas. Cf. Ernout et Meillet (1951: s. v. *fas*).

[...] *quid manus poterant rudes
audere magnum, quid puellaris furor?*
*Medea nunc sum; creuit ingenium malis:*¹¹ (vv. 908-910)

¿A qué gran acción podían atreverse unas manos
inexpertas,
a qué la locura de una doncella?
Ahora soy Medea; creció mi talento con los males.

[...] *quaere materiam, dolor:
ad omne facinus non rudem dextram afferes.* (vv. 914-915)

Busca un motivo, dolor mío:
en todo crimen pondrás una diestra no inexperta.

*rursus increscit dolor
et feruet odium, repetit inuitam manum
antiqua Erinys – ira, qua ducis, sequor.* (vv. 951-953)

De nuevo crece mi dolor
y se enciende mi odio. Otra vez, contra mi voluntad,¹²
busca mi mano
la antigua Erinia. Ira, por donde me llevas, te sigo.

*Discedere a me, frater, ultrices deas
manesque ad imos ire securas iube:*

¹¹ El sustantivo *malis* es ambiguo aquí, ya que puede referir tanto los males que Medea ha perpetrado como a las desgracias que ella misma ha sufrido.

¹² El adjetivo *inuitam* concuerda en realidad con *manum* (en acusativo). La alusión, como se dirá a continuación, es al crimen de Absirto, hermano de Medea, a quien ella misma asesinó en su huida de la Cólquide con los Argonautas. Ahora, la protagonista llevará a cabo otro crimen dentro de su misma familia: el de sus propios hijos.

*mihi me relinque et utere hac, frater, manu
quae strinxit ensem [...] (vv. 967-970)*

Ordena a las diosas vengadoras que se alejen de mí,
hermano,
y que se vayan seguras hacia los manes inferiores.
A mí déjame sola y sírvete, hermano, de esta mano
que ha desenvainado la espada.

En el primer pasaje, nótese la mención explícita, pero irónica, del término *fas*: Medea se prepara precisamente para perpetrar un *nefas*:¹³ el asesinato de sus hijos, y por eso no hay allí *pudor*; en el segundo, y en relación estrecha con las *purae manus* mencionadas en el pasaje anterior, se destaca la idea de que las manos *rudes*, propias de una doncella (*puella*), no son capaces de perpetrar una venganza significativa, un hecho de magnitud (*quid magnum*), como sí lo son las manos de la Medea madura, mujer, que se autoafirma y expresa su plena realización como personaje trágico diciendo *Medea nunc sum*; en el tercero, continúa la misma idea, en el sentido de que la diestra de la protagonista, ahora experta y ya *non rudis*, está preparada para los crímenes más atroces. En estos tres pasajes, se subraya la contraposición entre la juventud y la adultez, la inexperiencia y el conocimiento, la pureza y la mácula. En los últimos dos pasajes, en cambio, el énfasis está puesto en el crimen de Absirto y en la presencia perturbadora de las Erinias, diosas

¹³ El término *nefas* alude siempre a una interdicción de carácter religioso, en tanto indica aquello que no es posible hacer sin incurrir en la reacción de la naturaleza o en la ira de los dioses (Uría Varela, 1997: 46). Aunque no es lugar para extendernos en este tema, es importante señalar que el concepto de *nefas* desempeña en esta pieza un lugar preponderante, dado que los crímenes perpetrados por Medea atentan contra todas las leyes que, de acuerdo con un orden establecido por los dioses, rigen el universo y, por extensión, la sociedad humana. Medea no es un simple instrumento de esa transgresión cósmica, sino su *auctor* (v. 979).

vengadoras (*ultrices deas*) de los crímenes de sangre, sobre todo en el interior de una familia; y tanto uno como otras están en estrecha vinculación con el filicidio: como antes, otra vez ahora la mano de Medea está guiada por las Erinias, y otra vez se volverá contra sus consanguíneos.

Pero la asociación entre las manos de Medea y el crimen, la sangre, etc., no se limita solamente a este pasaje, sino que está presente a lo largo de toda la pieza, por ejemplo en los tres pasajes siguientes:

*si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae
nouere facinus quod tuae ignorent manus,
nunc est parandum. [...]* (vv. 127-129)

Si las ciudades pelasgas, si las ciudades bárbaras
conocen un crimen que tus manos ignoren,
ahora hay que prepararlo [...].

*adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis.
Tibi haec cruenta sarta texuntur manu,* (vv. 770-771)

Es tiempo, Febo, de asistir a tus ritos.
Para ti se tejen, con mano sangrienta, estas guirnaldas.

*manet noster sanguis ad aras:
assuesce, manus, stringere ferrum
carosque pati posse cruores* – (vv. 808-810)

Que mane mi sangre sobre el altar:
acostúmbrate, mano, a desenvainar el hierro
y a poder soportar derramar sangre amada.

En el primero, se destaca el hecho de que Medea se refiere a sí misma en segunda persona (*tuae... manus*): estamos casi al comienzo de la obra, y la protagonista, a esta altura, está todavía en los inicios de ese proceso de autoconfiguración de su

identidad (cf. [*Medea*] *fiam*, v. 171) que la llevará a alcanzar su estatuto ontológico como personaje mitológico.¹⁴ En el segundo y en el tercero, ubicados en la escena en la cual la heroína prepara su ritual mágico, la mano de Medea, en lugar de tejer (*texo*) para sus hijos, es una mano *cruenta* que prepara los asesinatos –crímenes que, en una clara inversión de la práctica femenina del tejido, realizará después de verter su propia sangre sobre el altar, parte esencial de su ritual siniestro–. Sin embargo, la mención de la sangre en el v. 808 se torna ambigua dos versos después, en el v. 810, ya que la concordancia entre *cruores* y *caros* alude implícitamente al filicidio y al derramamiento de la sangre de los niños.

Finalmente, dos pasajes más, hacia el final de la pieza, refuerzan la asociación simbólica señalada entre las manos de la protagonista y la muerte y la venganza. Medea ya ha matado a uno de sus hijos. Llega entonces Jasón, que se convertirá en *spectator* (v. 993) del crimen de su otro hijo, en una muestra más del motivo recurrente en Séneca del crimen como espectáculo que debe ser observado.¹⁵ En este contexto, Medea formula las últimas dos ocurrencias del lexema:

[...] *uade, perfectum est scelus –
uindicta nondum: perage, dum faciunt manus.* (vv. 986-
987)

Ve, el crimen está completo,

¹⁴ Cf. Dupont (1995; 2000).

¹⁵ Cf. Schiesaro (2003). Para Jasón, su papel como espectador es altamente paradójico, puesto que el *spectaculum* al que asiste es un hecho (el crimen de su hijo) que despoja de sentido al mundo y lo torna caótico e incomprensible, al tiempo que conlleva la destrucción del propio *spectator*.

la venganza todavía no:¹⁶ ejecútala hasta el final mientras tus manos actúen.

*Si posset una caede satiari manus,
nullam petisset. ut duos perimam, tamen
nimium est dolori numerus angustus meo.* (vv. 1009-1011)

Si mi mano hubiera podido saciarse con un solo asesinato,
ningún otro me hubiera propuesto. Aunque mate a los dos, sin embargo
es una cantidad demasiado reducida para mi dolor.

Parece no existir satisfacción para la mano vengadora en su sed de sangre, ni siquiera si se multiplicaran las posibles víctimas: incluso a un nonato mataría (vv. 1012-1013), incluso si hubiera tenido catorce hijos, como Níobe, los mataría a todos (vv. 954-956); por eso solo dos parecen pocos, un *numerus angustus*, para la ansiada *uindicta*.

Ya hemos mencionado que la identidad psicológica de la heroína se define, al comienzo de la obra, por su carácter fragmentario, como ese cuerpo dislocado cuyas partes se nombran, constantemente, por separado. La protagonista construye gradualmente su identidad¹⁷ en un proceso de autoconfiguración que abarca desde el v. 171, en el que la Nodrizza llama por su nombre a Medea –otorgándole una entidad que, paradójicamente, para ella misma todavía no existe (así lo expresa el verbo *fiam*)– hasta el v. 910, donde leemos *Medea*

¹⁶ Medea todavía no ha matado a su otro hijo.

¹⁷ Para el tema de la construcción de la identidad de Medea como un proceso que se desarrolla a lo largo de toda la pieza, cf. Henry and Walker (1967), Tarrant (1995: 222-223), Galimberti Biffino (2002: 525-526 y 545), Mazzoli (2002: 623) y López (2002: 197, n. 61).

nunc sum (“Ahora soy Medea”). En este proceso marcado por desdoblamientos, quiebres y fracturas, en el cual una y otra vez vemos en la heroína la necesidad de autoafirmarse, de autodefinirse, e incluso de autoconvencerse y convencer a los demás de su propia existencia,¹⁸ desempeñan un papel no menor sus manos: la mano diestra que suplica dolosamente y que no una sino tres veces ha derramado la sangre inocente de sus consanguíneos; la mano izquierda que realiza rituales mágicos con abundantes y heterogéneas sustancias mortíferas; y las dos manos que ya no son *purae* ni *rudes*, porque ya no pertenecen a una doncella ni a una mujer que casi no puede nombrarse a sí misma, sino a ese personaje maduro que se define con su nombre propio y que logra su identidad plena en el crimen, y no en el crimen ordinario (*scelus*), sino en el extraordinario (*nefas*), y, por lo tanto, imposible de expiar.¹⁹

La indefinición ontológica de Medea, que motiva en ella una búsqueda también ontológica: la búsqueda de su propia identidad puede cifrarse simbólicamente en sus manos: así como a lo largo de la pieza el personaje ostenta distintos grados del ser, sus manos, acompañando el proceso, abandonan su pureza y su inexperiencia para convertirse en manos cruentas, en manos experimentadas en el uso del hierro y la espada. Las manos de Medea se identifican con ella en tanto se criminalizan a medida que la protagonista, encarnando ese *fiam* del v. 171, se hace, se convierte en Medea. El momento en el que la heroína enuncia *nunc sum* es el mismo en el que sus manos se atreven a

¹⁸ Esto se demuestra incluso lingüísticamente: en la *Medea* de Séneca la mención del antropónimo de la heroína es mucho más frecuente que en la pieza homónima de Eurípides. Al respecto, cf. Bartsch (2006: 255-281), donde la autora analiza específicamente la cuestión de la identidad (*selfhood*) en Séneca, Traina (1981: 126-127) y, más recientemente, Bexley (2016).

¹⁹ Cf. Dupont (1995).

completar su venganza empuñando la espada contra sus propios hijos, esos hijos a los que seguramente esas mismas manos, en el pasado, han acariciado.

Bibliografía

Fuente

Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.

Estudios

- Arcellaschi, A. (1990). *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Rome: École Française.
- (2002). "La Médée d'Ennius", en López, A. y Pociña, A. (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 367-387.
- Bartsch, S. (2006). *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Betz, H. D. (1992). *The Greek Magical Papyri in Translation including the Demotic Spells*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Bexley, E. (2016). "Recognition and the Character of Seneca's *Medea*". *The Cambridge Classical Journal*. 62: 31-51.
- Boedeker, D. (1991). "Euripides' *Medea* and the vanity of λόγος". *Classical Philology*. 86 (2): 95-112.
- Cleasby, H. L. (1907). "The *Medea* of Seneca". *Harvard Studies in Classical Philology*. 18: 39-71.
- Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin.
- (2000). *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin.
- Ernout, A. et Meillet, A. (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- Flory, S. (1978). "Medea's Right Hand: Promises and Revenge". *Transactions of the American Philological Association*. 108: 69-74.
- Foley, H. (1989). "Medea's Divided Self". *Classical Antiquity*. 8 (1): 61-85.

- Galimberti Biffino, G. (2002). "La *Médée* de Sénèque, une tragédie 'annoncée'", en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 523-534.
- Henry, D. and Walker, B. (1967). "Loss of Identity: Medea Superest? A Study of Seneca's *Medea*". *Classical Philology*. 62 (3):169-181.
- López, A. (2002). "Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca", en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 171-210.
- López, A. y Pociña, A. (eds.) (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada.
- Marti, B. (1945). "Seneca's Tragedies. A New Interpretation". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 76: 216-245.
- Mazzoli, G. (1998). "Les prologues des tragédies de Sénèque". *Pallas*. 49: 121-134.
- (2002). "Medea in Seneca: il *logos del furor*", en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 615-626.
- Nussbaum, M. (1997). "Serpents in the Soul. A Reading of Seneca's *Medea*", en Clauss, J. J. and Iles Johnston, S. (eds.): *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press, 219-249.
- Pociña, A. (1973). "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca". *Emérita*. 41: 297-398.
- (2002). "La tragedia *Medea* de Lucio Acio", en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 389-410.
- Schiesaro, A. (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarrant, R. J. (1995). "Greek and Roman in Seneca's Tragedies". *Harvard Studies in Classical Philology*. 97: 215-230.

- Traina, A. (1981). *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II Serie. Bologna: Pàtron.
- Uría Varela, J. (1997). *Tabú y eufemismo en latín*. Ámsterdam: Hakkert.

“domi habet hortum et condimenta ad omnis mores maleficos” (Mil. 194): una lectura de los espacios de lo femenino en Plauto

Viviana Diez

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Río Negro

vividiez@yahoo.com

La presencia de las máscaras femeninas en la *palliata* plautina ha sido objeto de numerosos estudios, que se encargaron de su caracterización, tipificación y funcionamiento en el marco de la acción dramática. A partir del fundacional estudio de Della Corte (1969), el tema ha sido indagado desde variados enfoques, que incluyen las configuraciones dramáticas de estas *personae* pero también sus relaciones con la serie social. Sin duda, estos abordajes han estado configurados a partir de múltiples perspectivas teóricas, que han entendido la categoría de lo femenino desde diversos posicionamientos, no ajenos, a nuestro modo de ver, al devenir de los estudios sobre la mujer y su historia y la formulación de las teorías feministas y de género.¹

¹ Para un breve pero actualizado panorama de los estudios referidos a este tema en el mundo anglosajón, cf. Dutsch (2019). Es necesario subrayar que el ámbito académico hispanoparlante exhibe una rica tradición de trabajo sobre estos tópicos. La mención del camino abierto por Aurora López López y Andrés Pociña resulta insoslayable (a modo de ejemplo, cf. López López; Martínez López y Pociña Pérez, 1990; López López y Pociña Pérez, 2013), tanto como la producción del equipo integrado por Beatriz Rabaza, Aldo Pricco y Dario Maiorana (reseñada en Caballero de Del Sastre, 2008). Ver también López Gregoris (2014).

El propósito de este trabajo es explorar algunos modos en los que la condición genérica y la construcción de la espacialidad se intersecan en la comicidad plautina y ciertas construcciones de sentido que aparecen a partir de ese cruce. Entendemos, en este tipo de aproximación al corpus cómico, al género y al espacio como nociones relacionales que producen y reproducen demarcaciones y jerarquizaciones impresas en los modos en que una sociedad se piensa a sí misma y a las relaciones que tienen lugar en ella, siempre de un modo histórico y situado. Cabe señalar que, en un sentido más amplio, sostenemos que el teatro latino republicano, por sus particulares características de masividad, gratuidad y comitencia estatal, es un terreno fértil para la indagación de los imaginarios sociales predominantes, insoslayables en la búsqueda de una efectiva construcción dramática, que dejan sus huellas en los textos transmitidos por la tradición.

Comenzaremos por caracterizar brevemente al género y al espacio como categorías analíticas. En lo que hace a la primera, el género, partimos de una concepción que lo entiende como parte de un dispositivo del poder (patriarcal) que produce cuerpos sexuados al tiempo que establece las coordenadas de la legibilidad de dichos cuerpos. Esto implica su adscripción a un sistema binario varón/mujer y también la atribución de una serie de comportamientos deseables que en la práctica habilitan y prescriben formas identitarias, que varían histórica y culturalmente (Butler, 2007: 54-56; 2006: 24-25). Es en este sentido que interpretamos en el corpus de las comedias de Plauto el despliegue de nociones y estereotipos que, sin duda, se corresponden con la *doxa* circulante en cuanto al modo de percibir lo femenino, puesto que nos encontramos frente a un espectáculo que pretende, a través de la risa, asegurarse el favor

del público. Este objetivo resultaría inaccesible sin recurrir a ese conjunto de creencias compartidas entre la *scaena* y la *cavea*, que, aunque no se corresponden con determinaciones biológicas o metafísicas, detentan un valor de verdad no cuestionado, que opera como un real.

Por su parte, concebimos el espacio como una producción social en la que intervienen valores, discursos y prácticas que se intersecan con otras categorías como, justamente, el género, la clase o las identidades. Como consecuencia, el espacio resulta generizado, puesto que las nociones referidas (género y espacio) son relacionales y operan inscribiéndose en los cuerpos. Así, estos últimos resultan constitutivos del espacio y a la vez son configurados por las variables genéricas y espaciales, configuración que se opera a través de la organización de los modos de percepción (Low, 2006).

En este marco, indagaremos cómo la comedia plautina construye percepciones que contribuyen a la vinculación de ciertos espacios con lo que se establece culturalmente como propio de las mujeres, en términos de Low, una operación de generización de los espacios (2006: 129). Dicha operación se produce a través de la atribución de un conjunto de rasgos que se identifican como comunes entre el colectivo femenino y el entorno por este habitado y, en consecuencia, significado. El resultado de esta construcción es la feminización de esos espacios y la naturalización de ciertas implicancias derivadas de las representaciones que imbrican la espacialidad y género.

La capacidad de engañar, el enemigo en casa

Comencemos por un pasaje de *Miles gloriosus* en el que, en nuestra opinión, se puede observar la forma en que la variable genérica configura el espacio y a la vez este resulta generizado y connotado/cargado/revestido de sentidos específicos. En este tramo de la obra, comprendido entre los versos 191 y 194, el *servus Palaestrio* señala las altas posibilidades de éxito que tiene la *meretrix Philocomasium* en la empresa colectiva de engaño que han organizado, dadas las cualidades que la joven posee para el mismo:

*domi habet animum falsiloquom, falsificum, falsiurium,
domi dolos, domi delenifica facta, domi fallacias.
nam mulier holitori numquam supplicat, si quast mala:
domi habet hortum et condimenta ad omnis mores
malifcos. (Mil. vv.191-194)²*

En sí misma tiene un carácter fecundo en mentiras, en trampas, en perjurios; en sí misma engaños, en sí misma acciones de adulación/seducción, en sí misma mentiras. Pues ninguna mujer suplica al hortelano si es, por así decir, mala: en su casa tiene un huerto y condimentos para todas sus costumbres maléficas.

En primer término, se puede apreciar en el pasaje un ajustado trabajo formal con el lenguaje, en el plano fónico. El recurso de la aliteración comprende prácticamente todo el vocabulario relacionado con el engaño a partir del sonido fricativo labiodental f- (*falsiloquom, falsificum, falsiurium, delenifica facta, falacias*), que se interseca por medio del mencionado recurso, pero a través del sonido dental (d-), con un

² Las citas en latín corresponden a la edición de Lindsay (1959).

significante del mismo campo, *dolos*, y con otros vocablos, como *delenifica* y *domi*. Este último nos interesa particularmente y volveremos sobre él más adelante. También en este mismo plano operan los procedimientos de composición léxica, que se producen a partir de *falsus*, participio de *fallo* y dan origen a la serie de adjetivos ya mencionados, todos asociados al engaño y a la peligrosidad. Cabe subrayar que este recurso reviste particular interés si tenemos en cuenta que, más allá de que nuestro acceso a la obra sea a través de la lectura, esta fue concebida para la escena y por lo tanto para la audición de los parlamentos de los personajes. El despliegue escénico de los mismos permite combinar la búsqueda de la comicidad asociada a la repetición e invención, pues estos lexemas solo aparecen atestiguados en Plauto, con la construcción de sentido que nos interesa indagar.³

Pasemos ahora al examen del locativo *domi*, que aparece en cinco ocasiones a lo largo de cuatro versos. Esta forma, de acuerdo al *OLD* (s.v. 7b) y al comentario de Hammond, Mack y Moskalew (1997: 95) debe interpretarse como “in oneself, in or by one’s own resources”, y “she has in her supply, she controls”, respectivamente. De ahí, la traducción que propusimos para los primeros cuatro usos de la palabra: “en sí misma”, es decir, en ella. Sin embargo, en la siguiente aparición, en el verso 194, el uso del complemento en una oración que indica la posesión de un *hortus* nos traslada a otro sistema de referencias, ligado a la espacialidad concreta de los sitios habitables. Si bien *hortus* llegará a ser empleado para designar jardines o paseos, los usos en Plauto identifican el espacio adyacente a la vivienda o a una plantación doméstica, destinada, por ejemplo, al cultivo de

³ Para el gusto de Plauto por este tipo de recurso cómico, cf. Traill (2004).

vegetales o frutas para consumo⁴. De este modo, *domi* pasa a identificar la casa, el lugar donde se reside, el lugar al que se pertenece. La yuxtaposición de los dos sentidos descriptos, es decir la alusión a una suerte de interioridad personal más la referencia al área habitada, crea, a nuestro modo ver, un intercambio de significados que superpone en el vocablo *domi* dichos sentidos y lo recarga en ambas direcciones. En otras palabras, el cuerpo de la mujer es su casa y la casa es como el cuerpo de la mujer. Por un lado, las capacidades de la *mulier* incluyen toda la variedad enunciada de conductas reprobables, que se sintetizan ahora en los ‘*omnes mores malificos*’, una suerte de hábito de producción del mal, sintagma destacado por su posición en el final del verso y en el cierre del parlamento del *servus Palaestrio*. Por otra parte, la referencia al entorno doméstico material construye un espacio propio de lo femenino en el que pueden suceder hechos peligrosos o amenazantes. Esta imagen de peligrosidad no definida con precisión construye como destinatarios a los sujetos masculinos, cuya integridad patrimonial, identitaria o simbólica podría verse jaqueada por procedimientos que escapan al control del género hegemónico. En otras palabras, la casa se constituye en espacio amenazante por ser un espacio que se ha feminizado.

Pero ¿en qué consiste y cuáles son los alcances de esa peligrosidad que se ha identificado? Consideramos que no solamente en la mera atribución de conductas y rasgos negativos recargados sobre las máscaras femeninas. Las mujeres mienten, engañan, usan la palabra para falsear la realidad y obtener sus propósitos, siempre individuales y egoístas. Todo esto lo

⁴ En *Aulularia*, v. 243 es un espacio que Megadoro dispone para cavar; en *Stichus*, v. 614 o *Truculentus*, v. 248 son referidos como lugares de pasaje, de entrada o salida de la morada.

sabemos bien por cómo describe nuestro comediógrafo al género femenino, tanto en los *dicta* de sus personajes varones, como en los de muchas máscaras femeninas⁵. En este caso, a nuestro modo de ver, se suma otro aspecto, vinculado a la espacialidad doméstica, que desarrollaremos en el próximo apartado.

Jardines, hierbas y venenos

El citado pasaje de *Miles gloriosus* presenta un elemento particular en lo que hace a la descripción de los comportamientos y, sobre todo, de los medios para lograr sus objetivos con que cuenta un sujeto femenino. Lo que la *mulier* tiene como recurso propio *domi*, o sea en el espacio que le ha sido asignado y la constituye, es ese huerto y esos *condimenta* (v. 194). Dichos recursos se presentan en un mismo nivel y, además, la posesión de los mismos funciona como argumento de la autosuficiencia que puede desarrollar. Al contar con el *hortus* y los *condimenta*, no precisa recurrir al *holitor*, en caso de querer urdir alguna acción vinculada a su condición de *mala*. El control potencial que un varón podría ejercer en carácter de necesario proveedor, al menos de una “materia prima”, se desvanece en el adverbio *nunquam* (*mulier holitori numquam supplicat*, v. 193). Profundicemos entonces en los significantes asociados al uso de esta suerte de patrimonio doméstico disponible.

El uso del término *condimenta* en el corpus plautino no es muy abundante. Al rastrearlo, nos encontramos con cinco casos de aparición, además de la que nos ocupa. En tres de ellas,

⁵ Baste a modo de ejemplo recordar la sincera y enfática comprensión de *Eunomia* para con el deseo de huir de la institución matrimonial que expresa su hermano *Megadorus*, en *Aulularia* (vv.120-141).

Rudens (v. 402), *Trinnumus* (v. 368) y *Poenulus* (v. 1370) advertimos un uso claramente metafórico, puesto que en el primero alaba la serenidad como mejor condimento del pesar, en el segundo se refiere a la edad como complemento de la sabiduría y en el último integra el saludo final de la compañía, señalando que el aplauso es lo que complementa, es decir 'sazona', la comedia.

Por otra parte, encontramos un sentido concreto, diverso de la metáfora, en el pasaje en que es más veces utilizado el término, que corresponde a la extensa escena del *coquus* en *Pseudolus* (vv. 790-904). En ella, el cocinero se ufana frente al *leno Balio* de la maestría con la que desarrolla su oficio, la cual justifica el alto precio que se paga por sus servicios. En su autoalabanza, describe como uno de los componentes de su excelencia el uso adecuado de los *condimenta* en las preparaciones y en la discusión sostiene que estos pueden ser bien o mal empleados y que esa destreza determina que una cena resulte deliciosa o sea dañina para los comensales. Nuevamente despliega aquí el comediógrafo un recurso cómico recurrente en su producción, la enumeración humorística, en este caso de distintas hierbas para condimentar, incluso algunas que resulta imposible identificar con claridad.

*Coq. non ego item cenam condio ut alii coqui,
qui mihi condita prata in patinis proferunt,
boves qui convivis faciunt herbasque oggerunt,
eas herbas herbis aliis porro condiunt:
[...]
ei homines cenas ubi coquont, cum condiunt,
non condimentis condiunt, sed strigibus,
vivis convivis intestina quae exedint.
hoc hic quidem homines tam brevem vitam colunt,
quom hasce herbas huius modi in suom alvom congerunt,*

*formidulosas dictu, non essu modo.
quas herbas pecudes non edunt, homines edunt.
Ba. Quid tu? divinis condimentis utere,
qui prorogare vitam possis hominibus,
qui ea culpes condimenta? Coq. Audacter dicito;
nam vel ducenos annos poterunt vivere
meas qui essitabunt escas quas condivero.
nam ego cocilendrum quando in patinas indidi
aut cepolendrum aut maccidem aut secaptidem,
eaepse sese [patinae] ferve faciunt ilico.
haec ad Neptuni pecudes condimenta sunt:
terrestris pecudes cicimalindro condio,
hapalocopide aut cataractria. (Ps. vv. 810-836)*

Coc. Yo no trabajo una cena así como los otros cocineros, que me sirven praderas, preparadas en sus fuentes, que toman a los comensales por ganado bovino y les ofrecen hierbas, y a esas hierbas las condimentan además con otras hierbas; [...]

Esa gente, una vez que cocinan una cena, cuando la condimentan no la condimentan con condimentos, sino con con arpías, que a los comensales les devoran, vivos, los intestinos. Por esto, sin duda, los hombres llevan aquí una vida tan corta; es que acumulan en su vientre hierbas de semejante especie, que aterroriza el solo nombrarlas y más todavía comerlas. Las hierbas que el ganado no come, las comen los hombres.

Ba. ¿Y vos qué? ¿Usás condimentos celestiales, para poder alargarles la vida a los hombres, ya que condenás esos condimentos?

Coc. Podés afirmarlo. Porque hasta doscientos años podrán vivir los que coman los manjares míos que haya preparado. Porque cuando yo pongo en mis cacerolas el cicilendro o el cepolendo, o la mácida o la secáptida, por sí solas en seguida hierven las cacerolas. Estos son los condimentos para el ganado de Neptuno. Al ganado

terrestre lo condimento con cicimandro, o con hapalópside o cataractia.⁶

Lo que interesa resaltar en este pasaje es que el enfrentamiento entre el *coquus* y su contratante no hace sino subrayar la condición sospechosa de los elementos que, disponibles para la cocina a partir del huerto, pueden tener usos cuyos efectos son imposibles de controlar, excepto por quienes tienen la pericia de su manipulación. Y desde luego, esta habilidad nunca puede pertenecer a los varones situados en posición hegemónica, sino que siempre estará en posesión de algún sujeto subalterno, definido principalmente por tener que recurrir a sus manos, o a su cuerpo para sobrevivir⁷. O bien, claro, de una mujer.

El vínculo entre estas prácticas sospechosas y potencialmente peligrosas y el espacio femenino se ve subrayado en el pasaje de *Pseudolus* por la mención que hace más adelante el *coquus* al mito de Medea, puesto que se compara con ella.

*Coq. Quia sorbitione faciam ego hodie te mea,
item ut Medea Peliam concoxit senem,*

⁶ El nombre de las hierbas presenta variaciones en la transmisión y serían invenciones del comediógrafo (cf. *OLD* s.v.).

⁷ De este modo lo expresa Cicerón en *De officiis* (1-150): *Inliberales autem et sordidi quaestus mercenariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur; [...] Minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt uoluptatum: "Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores" ut ait Terentius; adde huc, si placet, unguentarios, saltatores, totumque ludum talarium.* (Indignas y despreciables en un hombre libre son las ganancias de los asalariados, a quienes se les paga por su esfuerzo y no por su habilidad. [...]) No deben ser tampoco aceptados aquellos oficios que suministran placeres: "vendedores de pescado, carniceros, cocineros, embutidores y pescadores", como dice Terencio, y añade a estos, si quieres, los perfumistas, los bailarines y todo el juego de azar.). Cfr. Diez et al. (2011).

*quem medicamento et suis venenis dicitur
fecisse rursus ex sene adolescentulum,
item ego te faciam. Ba. Eho, an etiam es veneficus? (Ps.
vv. 868-872)*

Coc. Porque con un brebaje mío hoy te voy a hacer como cuando Medea cocinó al viejo Pelias, a quien, según se dice, con sus remedios y pociones, de anciano lo hizo nuevamente un jovencito; lo mismo te voy a hacer yo.

Ba. ¡Ah! ¿Pero también vos sos brujo?

De todos los componentes del relato mítico, el punto de contacto con su parlamento es la habilidad mágica del personaje trágico, capaz de rejuvenecer a un anciano o incluso de provocar la vuelta a la vida. La referencia mitológica carece de precisión y no es detallada, y tal vez por eso, en nuestra opinión, funciona de manera efectiva, activando en los espectadores la percepción de las relaciones entre mujer, cocina, magia/brujería y daño. De hecho, la respuesta del *leno* a esta mención del *coquus* explicita el vínculo al introducir el término *veneficus* (v. 872, “¿Es que también sos brujo?”).

La otra aparición del término *condimenta* que resta revisar se encuentra en *Casina*. En ella encontramos un *senex amator*, *Lysidamus*, que en los versos 219, 220 y 221 emplea el vocablo para referirse al *amor*. En este pasaje (vv. 217-227), en el que hace una suerte de encomio al enamoramiento, indica que puesto que este hace a todas las cosas mejores y más bellas, debería ser usado por los cocineros como condimento principal, ya que resulta insuperable:

*cocos equidem nimis demiror, <tot> qui utuntur
condimentis,
eos eo **condimento** uno <non> utier, omnibus quod
praestat.*

*nam ubi amor **condimentum** inerit, cuivis placituram
<escam> credo*

(Cas.

vv. 219-221)

yo me admiro muchísimo de que los cocineros, que usan **condimentos**, no usen el **condimento** que es superior a todos los demás; porque creo que la comida donde el amor entra como **condimento**, será placentera para todos.

Podría considerarse que este uso presenta rasgos de metaforización; sin embargo, preferimos consignarlo por separado de los otros casos que sí caracterizamos de este modo, debido a que en *Casina* el vínculo entre sexo y alimentación resulta un aspecto estructurante de la comedia. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el castigo que la matrona *Cleostrata*, poseedora de una singular agentividad en la acción dramática, planifica para el infractor *Lysidamus*. Este consiste no solo en privar al *senex* de la consumación de su deseo sexual por la joven *Casina*, sino en hacerlo sufrir el hambre y la sed como parte de la penalización por su intento de trasgresión:

*tace atque abi; neque paro neque hodie coqueretur.
quando is mi et filio advorsatur suo
animi amorisque causa sui,
flagitium illud hominis,
ego illum **fame**,
ego illum **siti**,
maledictis, malefactis **amatorem** ulciscar* (Cas. vv. 149-155)

Callate y andate. **Ni se la preparo ni hoy se cocinará.**
ya que está en contra de mí y de su hijo
por causa de su amor, esa desgracia de hombre,
yo le voy a dar **hambre**, yo le voy a dar **sed**,

con malas palabras y malas obras me voy a vengar del
enamorado.

En definitiva, *Lysidamus* recurre al significante *condimenta*, también lo encadena con la actividad culinaria y con las relaciones con el género femenino, activando estos sentidos de un modo emparentado con los casos antes examinados. En efecto, el rol del *senex* en esta comedia acumula en su accionar una serie de actos sin duda reprobables a la luz de los *mores maiorum*, desencadenados por un deseo sexual inadecuado a su edad y posición social. El intento de satisfacer este *amor* inapropiado lo pone en ridículo y lo ubica en el conjunto de personajes que debe ser sancionado o controlado, como las mujeres *malae* o los que ejercen oficios vinculados a la *voluptas* (el *coquus*).

Como hemos podido apreciar, los significados asociados al par *hortus/condimenta* que identificamos tanto en el pasaje de *Miles gloriosus* citado al comienzo como en los usos no metafóricos asociados a la cocina de *Pseudolus* y al vínculo entre placer sexual y alimentación en *Casina* remiten a un trama de sentidos que articulan la trasgresión, las experiencias sensoriales potentes y el manejo del deseo ajeno, en definitiva una zona de peligrosidad en que las mujeres y algunos sujetos dedicados a los placeres corporales son expertos, y por tanto capaces de infligir daño (*mores maleficos*) de acuerdo a su voluntad. Al respecto, señala Dorota Dutsch (2005: 211):

Ancient Roman society associated the female body and mind with the practice of veneficium -a ritual disrupting personal boundaries and undermining an individual's control over his body. Veneficium involves the use of venenum, a task to which, according to one of the

Plautine slaves, a woman is indeed well suited by nature, as her body is itself a 'garden full of ingredients for every wicked practice' (mores maleficos).

Volviendo entonces a nuestro punto de partida, podemos ver cómo el pasaje de *Miles gloriosus* examinado articula un espacio femenino a partir de inestabilidad que presenta el locativo *domi*. Este espacio se encuentra doblemente anudado en su constitución, pues en definitiva ella es la casa y la casa es ella. En este entrecruzamiento, nos interesa subrayar además los rasgos atribuidos a este espacio: una gradación que partiendo de la mentira culmina en la maldad. De este modo, la peligrosidad ya no es solo atribuible al sujeto femenino, sino también a los espacios que le son propios. En otras palabras, si la *domus* es el espacio asignado de la mujer, ya que el espacio público tiene claras restricciones para ella, este es representado, como la mujer misma, como un conjunto de potenciales peligros, en virtud de las capacidades de ellas para el mal. Dado que lo femenino no puede ser expulsado de la *domus*, la prescripción es la continua vigilancia: al establecimiento de una cartografía del peligro, que integra cuerpos y espacios, se le debe oponer una estrategia de control. Que la mujer permanezca en el ámbito privado resulta una táctica de vigilancia imprescindible, pero no alcanza, porque ese espacio doméstico, recargado por las características de lo femenino, se ha vuelto más amenazante: de la *blanditia* habitualmente identificada como arma de engaño y seducción, hemos pasado a otro tipo de *artes*, menos conocidas y en consecuencia, más inquietantes.

Ahora bien, nos hemos referido a 'lo femenino' como una variable correspondiente a las concepciones de género que entendemos operan en estos textos sin profundizar en la complejidad que ese conjunto implica en términos de

estratificación social, tanto en el sistema de personajes propio del género teatral en cuestión, es decir la distinción entre *matronae*, *meretrices*, *scorta*, cuanto en la sociedad republicana en que la práctica dramática tiene lugar. Insistimos en esta vinculación en razón de las características específicas del convivio que permite la existencia este tipo de teatro y que es fundamental para su sostenimiento. Consideramos que los enunciados examinados están planteados en el contexto de la obra como una afirmación abarcativa que implica una representación que incluye al colectivo genérico, sin distinción. Si bien *Palaestrio* comienza refiriéndose a *Philocomasium*, en el transcurso del parlamento, el referente deja de ser ella específicamente, para trasladarse al conjunto sin atención a variables diferenciadoras, en especial la clase. Resta indagar en futuros trabajos la estratificación al interior de la referida categoría de ‘lo femenino’ y su relación con otros agentes dramáticos y actores sociales —cuestiones estas abordables desde la perspectiva de la interseccionalidad—, pero, sin lugar a dudas, la construcción social de la imagen de la mujer presenta algún grado de homogeneidad, más allá del clivaje de clase, que promueve las condiciones de existencia de un amplio colectivo subalternizado.

Para finalizar, queremos rescatar una observación de Rabaza, Pricco y Maiorana en un trabajo sobre *Miles gloriosus* en el que analizan extensamente hasta qué punto el desenvolvimiento de las máscaras femeninas no es más que una consecuencia de la conducción de la acción por parte de los personajes masculinos. En este marco, plantean que el decir femenino, ligado a su desempeño en esta pieza,

no es producto de una decisión propia sino de una asignación del mundo masculino, el que parece poner en evidencia que lo propio de ese discurso es llenarse con la simulación. [...] Con todo pareciera que estas máscaras guardan, se reservan algo propio. [...] El personaje masculino conoce tanto la maestría y capacidad natural de la mujer que se convierte en un admirador de estas maestras del engaño, y hasta se toma el tiempo para evaluar, como ya dijimos, junto con el público las destrezas femeninas. [...] Quizás esa admiración hacia la voz y la actuación femenina sea la prueba de que existe algo más en esas mujeres, algo propio, oculto, reservado, que la textualidad no aborda, pero que, veladamente, reconoce. (2002: 344-346).

Proponemos que tal vez eso que se puede advertir en ese decir elíptico sea la expresión de una potencialidad de acción que no puede procesarse sino como peligro, como un riesgo a ser neutralizado.

El discurso senatorial, presente en la *palliata* a partir de sus mismas condiciones de existencia, opera en las representaciones que hemos examinado y nos conecta con una tradición que coliga mujer, huerto, *condimenta* y capacidad de daño y podríamos identificar como ‘brujeril’. La configuración de los espacios domésticos como femeninos y por ende amenazantes recorre la antigüedad, la edad media y continúa en el agresivo proyecto de la modernidad de dominio del cuerpo femenino que estudia, entre otras, Silvia Federici (2010). Este ideario de percepción del peligro, atado indisolublemente a las estrategias de control, exhibe su largo aliento y persiste tanto en clave de sospecha, como en una agenda reivindicativa y de resistencia, que se expresa en una consigna que enarbolamos en nuestra lucha feminista: somos las herederas de las brujas que no pudieron quemar.

Bibliografía

Fuentes

- Hammond, M.; Mack, A. M., & Moskalaw, W. (eds.). (1997). *Plauti T. M. Miles gloriosus* (with commentary). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindsay, W. M. (1959). *T. Macci Plauti Comoediae*. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.

Estudios

- Butler, J. (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caballero de Del Sastre, E. (2008). “La *palliata* plautina en la obra de Beatriz Rabaza* y su equipo”. *Praesentia* 9. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3769>. Acceso: 29 de junio de 2019.
- Della Corte, F. (1969). “Personaggi femminili in Plauto”. *Dioniso*. 43: 485-497.
- Diez, V.; Nenadic, R.; Palacios, J.; Pozzi, M.; Schniebs, A. y Tola, E. (2011). “Cuerpos (d)escritos”, en Schniebs, A. (ed.). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 7-39.
- Dutsch, D. (2005). “Roman Pharmacology: Plautus' *Blanda Venena*”. *Greece & Rome*. 52.2: 205-220.
- (2019). “Mothers and Whores”, in Dinter, Martin (ed.): *The Cambridge Companion to Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 200-216.
- Federici, S. (2010 [2004]). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- López Gregoris, R. (2014). “Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia”. *Pan* 3: 45-64.
- López López, A. y Pociña Pérez, A. (2013). “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en De Martino, F. y Morenilla Talens, C. (eds.). *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*. Bari: Levanti Editori, 237-255.
- López López, A.; Martínez López, C. y Pociña Pérez, A. (eds.) (1990). *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad de Granada.

- Low, M. (2006). “The Social Construction of Space and Gender”. *European Journal of Women’s Studies*. 13.2: 119–133.
- Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, D. (2000). “La voz femenina en el *Miles Gloriosus*: la puesta en escena de un simulacro”, en Caballero, E.; Huber, E. y Rabaza, B. (comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario: Homo Sapiens, 331-357.
- Traill, A. (2004). “A haruspicy joke in Plautus”. *The Classical Quarterly*. 54.01: 117-127.

Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita* (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

jorgeadubatti@hotmail.com

Entre los tesoros de la Biblioteca-Archivo del Instituto de Artes del Espectáculo,¹ sobresale el volumen teatral no fechado *Dos farsas pirotécnicas* de Alfonsina Storni (Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía).² Por datos externos relativos a su circulación, Raúl H. Castagnino (1948: 101-103), Julieta Gómez Paz (1984: 5-6) y Beatriz Seibel (2010: 58) coinciden en que el libro apareció en 1931, es decir, en el contexto de la fuerte modernización de la dramaturgia argentina (Dubatti, 2002 y 2012) impulsada por diversos teatristas (Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Vicente Martínez Cuitiño, Samuel Eichelbaum, Elías Castelnuovo, Roberto Arlt y otros), a partir de absorción y transformación reterritorializada de las poéticas innovadoras del teatro europeo y norteamericano (expresionismo, nuevas formas del realismo, simbolismo, teatralismo, experimentalismo y, especialmente, los modelos textuales de August Strindberg, Luigi Pirandello, Eugene O’Neill, Ernst Toller). “Estamos en el año 1931”, afirma Eurípides personaje en la obra (“Epílogo”, 160), haciendo coincidir el tiempo dramático, el de la

¹ Dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

² Todas las citas al texto de *Polixena y la cocinerita* se harán por esta edición.

composición y el de la edición, que se habría concretado inmediatamente después del regreso de Alfonsina de Europa (Delgado, 2001: 177).

Dos farsas pirotécnicas incluye las piezas “Cimbelina en 1900 y pico” (5-122) y “Polixena y la cocinerita” (más breve, 123-168). Para este homenaje a Andrés Pociña, bajo el lema “La mujer en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos”, nos detendremos en la segunda.³ Nos interesa observar cómo Storni se apropia de *Hécuba*, de Eurípides, para la construcción de una imagen de las “esclava[s] moderna[s]” (167), semejante y diversa de la de las esclavas troyanas.

En un breve apunte metatextual sobre *Polixena y la cocinerita*, Storni señala: “Esta obra fue escrita para que la representara Berta Singerman, lo que explica su carácter” (123). Lo recuerda Singerman, gran recitadora y actriz internacional, en sus memorias: “La obra de Alfonsina incluye algunas piezas de teatro, entre ellas, *Polixena y la cocinerita*, obra en un acto que escribió para mí, para mi teatro de cámara” (1981: 236, “Alfonsina Storni”). La extensión acotada de la pieza de Storni se ajustaba a la voluntad modernizadora de Singerman de hacer un “teatro sintético, sencillez de recursos, teatro breve, condensado, intenso” (1981: 267, “Teatro de cámara”). No hemos encontrado registro de que efectivamente Singerman haya llevado a escena la pieza. Así parece ratificarlo Delgado: “Aunque siguió escribiendo teatro [tras la experiencia adversa de *El amo del mundo*, 1927], ninguna de sus obras posteriores (...) fue representada durante su vida” (2001: 177). *Polixena y la cocinerita* se estrenó póstumamente: pocos días después de la

³ Esta conferencia se leyó el 1 de noviembre de 2018, pocos días después de cumplirse el 80° aniversario de la muerte de Alfonsina Storni (quien se suicidó el 25 de octubre de 1938).

muerte de Storni, a manera de homenaje, el 10 de noviembre de 1938, la presentó el Teatro Íntimo, de Milagros de la Vega y Carlos Perelli. Dichosamente el interés de Alfonsina Storni por el teatro, así como su producción dramática, enmarcada en el corpus revisionista y decolonial de las “dramaturgas mujeres” de Latinoamérica, cuenta con cada vez mayor atención de los investigadores.⁴

La mujer como laboratorio de (auto)observación

La caracterización metatextual de la pieza: “farsa trágica en prosa y verso” (123), su división en un acto y un epílogo, y la indicación didascálica de “impresión de irrealidad” del “decorado” (125), evidencian desde las primeras líneas el afán modernizador que Storni despliega en todos los componentes de la poética. La trama, no dividida en escenas internas, puede segmentarse en ocho unidades principales:

“Primer Acto” (125-158)⁵

Unidad 1. En una “cocina estilizada” (125) una joven cocinera (25 años, sin nombre) lee una escena de *Hécuba* de Eurípides (el “gran libro abierto” dispuesto en un atril) mientras seca platos y ordena vajilla y alimentos. En una mesa, muchos libros y, en el centro, una escalera-tijera abierta. La “cocinerita” se auto-observa con un alto nivel de conciencia, tanto en el recitado de las palabras de Eurípides (“Oh Eurípides, si me vieras a mí [...], 126), como en el desempeño del rol de la “cocinera perfecta”

⁴ Véanse al respecto Beatriz Seibel (1992, 1999, 2008, 2010: 58), María A. Salgado (1996), Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo (2002, caps. XII y XIV), Julio Prieto (1998), Catalina J. Artesi (2005), María Claudia André (2010), Nora Lía Sormani (2014), entre otros.

⁵ En términos técnicos, debería decir “Acto único”.

(127). Esa auto-reflexión remite al intertexto pirandelliano de los tópicos del vivir y verse vivir, de la existencia como representación liminal con el teatro, y de la asunción de una máscara voluntaria para la relación social.⁶

Unidad 2. El joven de la casa (28 años, según la tabla de personajes, 124), identificable con el tipo social “hijo de los patrones”, irrumpe en la cocina para asediarla sexualmente con violencia (127-129). Ante la ambigua resistencia de la cocinera (que parece estar representando una escena teatral), el hombre le anuncia que, aunque pagándole como a una prostituta, concretarán en su habitación el encuentro sexual por ella postergado.

Unidad 3. Con una risa “no desesperada, sino pequeña y convulsiva” (129, intertexto pirandelliano de la risa grotesca), la “cocinerita” examina la situación que acaba de vivir como si se tratara de una escena teatral: “La comedia va bien” (129). Su “risita” muta, “ya no es convulsiva sino triste” (130), y dispone en la parte superior de la escalera-tijera un cuchillo. Su “actitud ambigua” (129) y de “alucinación” (130) instala la percepción de una potente acción interna: el espectador advierte que mueve a la “cocinerita” un objetivo secreto, al que todavía no puede acceder (infrasciencia expectatorial⁷). Esa zona de intimidad de su conciencia es parte de su capacidad reflexiva, pero Alfonsina elige no revelarla verbalmente, estrategia que refuerza el suspenso creciente y proyecta las expectativas hacia el final.

⁶ Insistiremos en estas páginas en que *Polixena y la cocinerita* es un caso relevante de la productividad del teatro de Pirandello en el Río de la Plata.

⁷ Cuando referimos en este análisis al espectador, trabajamos con el concepto de espectador implícito que diseña la pieza en su virtualidad escénica (Dubatti, 2019a).

Unidad 4. Se trata de la unidad más informativa, de concentrada acción verbal. La “cocinerita” dialoga con una mucama amiga. Se informa que, además de trabajar como cocinera, estudia y prepara un examen (132). Ambas amigas han emprendido una “aventura” (131), de la que la mucama quiere retirarse (ha decidido regresar a la casa de los padres). Las han movilizado “fantasías” (131), el “afán de corregir un mundo incorregible” (138), variante del “noraísmo” ibseniano (*Una casa de muñecas*). Las lecturas constituyen una experiencia relevante para la “cocinerita”, quien (otra vez pirandellianamente, *Seis personajes en busca de un autor*) imagina a los personajes literarios y teatrales saliendo de sus libros e integrándose a la vida: “¿Tú has pensado en lo que sentirías si los seres que están en los libros se movieran, salieran de sus páginas, se mezclaran en tu vida?” (133-134). La “cocinerita” relata que se fue de su casa hace cuatro años:

Me salí a ver el mundo. Pero por los forros. Quise trabajar para verlo. He sido celadora, he sido enfermera, he sido empleada, he sido obrera, estoy en una cocina... Ganarse la vida aclara rápidamente las ideas. Había oído hablar de amos felices y oprimidos desdichados... Fui amo; quise ser servidor. (134)

Promete que su próxima “experiencia”, cuando deje el trabajo de cocinera, será actuar (133). Trabajar como actriz significará para ella “acaso mi gran experiencia. Porque ¿quién te dice que mi verdadera vocación no está en ser un médium de la vida, de las pasiones, de las ideas de todos?” (133). Elegirá especialmente “los papeles de mujeres perdidas” (133).

La imagen femenina es poderosa: dos jóvenes mujeres amigas se auto-constituyen en laboratorios de (auto)observación del mundo, poniéndose deliberadamente en el lugar de los trabajadores y viviendo sus experiencias más amargas. Para la “cocinerita” el balance es grotesco, fusiona el horror y la risa, lo trágico y lo cómico (Pirandello): “Todo esto es muy divertido. ¿Has visto quemar a un ser humano? Sus contorsiones son las más cómicas que se puedan imaginar. ¿Nunca te ha dado risa?” (131). Una de las causas de la degradación del mundo es el varón, por eso la “cocinerita” se declara adoradora de la diosa Diana, capaz de matar a los hombres con sus flechas. Mucama y “cocinerita” componen un retrato negativo de “un hombre” (135-137) con un muñeco de papel. Como síntesis simbólica de lo vivido en esos cuatro años, la “cocinerita” evoca una experiencia en el hospital: la muerte de un muchacho vendedor de diarios de apenas 12 años.⁸ La mucama contrarresta el pesimismo de su compañera con el relato de otra historia: la de un digno médico filántropo. Ambos relatos parecen equilibrarse entre sí (en la vida hay cosas buenas y malas, de acuerdo al refrán popular “una de cal y una de arena”), pero el punto de vista de la pieza vuelve a centrarse en la “cocinerita”, quien concluye con una visión negativa: “Todos estamos desahuciados (...) Lo único que yo le enseñaría a los hombres es a saber morir. El ser más grande es el que mejor sabe morir” (140). Relaciona entonces su perspectiva con la historia de Polixena, que resume y celebra (140-143).

⁸ Tal vez pueda conectarse esta historia con la lectura de *Los hermanos Karamázov*, de Fiodor Dostoievski, y el argumento de Iván sobre la inexistencia de Dios por el sufrimiento de los niños.

Unidad 5. Llegan de extraescena los sonidos de risas de varones y un “tango arrabalero”: el joven de la casa se ha reunido con sus amigos, se divierten y preparan la violación de la “cocinerita” en “manada” (144). Como el niño vendedor de diarios a la médica, la aterrada muchacha pide a su amiga que no la deje sola. Al mismo tiempo le confiesa su vínculo ambivalente con el joven, la atracción y el rechazo simultáneos:

Lo amo, lo amo alocadamente; lo amo, lo odio, lo desprecio, lo aborrezco... le haría pedazos el corazón con las uñas... si supieras lo que es tener que amar, a pesar tuyo, a un hombre brutal con un alma de hiena y un lenguaje de carrero... Porque es hermoso, sí, hermoso, y hombre, ¡tan hombre como infame!... Pero me redujo a una piltrafa, me ensució con palabras horribles, me trató como a la peor de todas las mujeres, porque mi voluntad es tan terrible como mi amor... ¡Jamás, jamás, jamás seré suya! Nunca seré humilde con él, ¡nunca, nunca! (143-144)

Por la ventana de la cocina se asoman las cabezas del joven de la casa y cuatro o cinco amigos (de 18 a 24 años, según indica la tabla de personajes, 124), que producen la “impresión de muñecos al aparecer” (124). Pero la expectativa de inminencia de la violación se desarma: los hombres salen de la casa por la puerta de servicio.

Unidad 6. La mucama insta a la “cocinerita” a escapar y la llama Polixena (145). Patética hasta el paroxismo, “con la risa convulsiva de antes a la que se agregan gemidos profundos” (145), con “un grito de alegría triunfante, heroico, en exaltación creciente” (145), la “cocinerita” representa para su amiga (teatro dentro del teatro) la historia de Polixena (145-158). Cuando actúa la escena del asesinato de Polixena a manos de

Neoptólemo, se suicida con el cuchillo que antes puso sobre la escalera. La mucama duda si la “cocinerita” sigue representando, se acerca y al tocarla, en la sangre que baña su mano derecha, reconoce la muerte real, no actuada. La acción interna, de pronto, trágicamente, se hace inteligible al espectador: lo que impulsaba a la “cocinerita” desde el comienzo de la trama era el pensamiento de acabar con su vida. La consumación del suicidio hace que el espectador, catafóricamente, relea y resignifique los hechos de la historia que ha atestiguado.

“Epílogo” (159-168)

Unidad 7. En el “infierno plutoniano” (intertexto de *Las ranas*, de Aristófanes), sentado en una roca frente a un “fantástico mar anaranjado” (159) y acompañado por su mujer dormida, Eurípides se aburre. Su soliloquio evidencia el profundo conocimiento de Alfonsina sobre el teatro griego clásico, y en particular sobre el dramaturgo. Para que los muertos se entretengan en su ingrata inmortalidad, Plutón les ha entregado una flauta para llamar a un “gigantesco pez musical” (160) que les aporta información sobre lo que sucede en el mundo. Eurípides llama al pez.

Unidad 8. El pez transmite a Eurípides algunas noticias sobre su viaje por el Atlántico Sur. El dramaturgo le confiesa su deseo de “morir de veras” (164) y el pez le propone que se suicide arrojándose a sus fauces: “Una vez en mi estómago no habrá nadie que pueda reanimarte” (164). El pez le comunica que trae de la Argentina, región que padece “la séptima plaga”, la de “las poetisas” (166), una noticia que lo involucra:

EL PEZ: Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia *Hécuba* el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiembla, Eurípides; la escena pasa en una cocina. ¡Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX, ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores y repollos de ajos!... (167)

Atacado de ira, Eurípides pide que identifique a la irreverente victimaria. El pez le dice al oído: “Esa lirófora se llama... (Muy bajo.) Alfonsina Storni...” (167). Como la “cocinerita”, Eurípides se suicida, pero arrojándose a la boca del pez. Con autorreferencia teatral innovadora, en el “Epílogo” la obra habla de sí misma, específicamente del “acto” único, y de su autora, quien lúdicamente se autoatribuye ser la causante del suicidio “post-mortem” del célebre trágico griego. *Polixena y la cocinerita* incluye así un primer avance precursor de la autoficción en el teatro argentino.

Transfiguraciones de “Hécuba” y de Eurípides

Destaquemos algunas de las principales apropiaciones que Storni ejecuta sobre el material que le proveen la tragedia *Hécuba*, en particular, y más ampliamente vida y obra de Eurípides, según el orden en el que van apareciendo en el devenir del texto dramático:

a) El título: El texto de Eurípides aparece referido por Storni desde el título de su pieza, operación significativa para orientar semánticamente al espectador. La estructura nominal articula dos series a través de una conjunción copulativa (“y”), con valor

afirmativo, poniendo en evidencia la voluntad relacional y comparativa, según la tradicional fórmula X-Y del Teatro Comparado (Dubatti, 2008): Polixena – cocinerita; Eurípides – Storni; escritor hombre – escritora mujer; ciclo troyano – contemporaneidad; Grecia clásica – Argentina actual; la tragedia *Hécuba* – la farsa trágica *Polixena y la cocinerita*; la “creación noble de un gran poeta” – la vida “sucía” (143). Se trata de asimilar la historia contemporánea de la “cocinerita” al mito ancestral de Polixena, de remarcar el puente transhistórico de su condición de “esclavas” (antigua y contemporánea), y de desplegar una política de la diferencia en su reescritura (Dubatti, 2019b). ¿En qué se parecen ambas mujeres? La “cocinerita” es una nueva Polixena, o una Polixena del siglo XX, porque ambos personajes padecen la desigualdad social, en desmedro de su libertad y su integridad, así como la inminencia del sometimiento sexual; ambas eligen morir como una forma de liberación, y ambas asumen sus destinos (lo explicita la “cocinerita” a su amiga: “He aceptado mi destino; me jugó una mala pasada, pero sábelo; lo he aceptado...”, 137, como en la tragedia de Eurípides Polixena lo expresa a su madre). ¿Por qué una cocinera? Storni ha leído atentamente a Eurípides y observa que Polixena piensa su futuro de esclava como criada y cocinera: “Después, encontraría, quizá, las decisiones de un amo cruel (...), y, tras imponerme la obligación de hacer el pan doméstico, me obligará a barrer la casa y a atender las lanzaderas, mientras llevo una triste existencia” (vv. 359-364).⁹

¿Qué las distingue? Storni despliega una marcada política de la diferencia. Transgrede deliberada e irónicamente el estatus trágico del personaje señalado por Aristóteles en

⁹ Todas las citas de *Hécuba*, de Eurípides, se hacen por la edición de Gredos, traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo (2008).

Poética: la “cocinerita” no es noble de familia, es una muchacha de un hogar de clase media (“no era rica como tú, pero no necesitaba trabajar”, 134, le dice a su amiga) que ha elegido como programa existencial transformarse en una simple trabajadora doméstica, una criada, “una maloliente fregona” (167).¹⁰ Ese cambio justifica la indignación del Pez y de Eurípides en el “Epílogo” (escándalo que sin duda a Storni la divertía muchísimo). La “indigna” condición de la muchacha argentina se acentúa en la falta de nombre propio y el diminutivo con supuesto valor despectivo (irónicamente, ya que adquiere finalmente un valor simpático, de identificación compasiva). Esta supuesta “degradación”, que también se observa en la adscripción genérica de la obra (no tragedia sino “farsa trágica en prosa y verso”, 123), es en realidad una reivindicación de las nuevas formas que asume lo trágico contemporáneo: Storni lleva a escena la tragedia de la mujer/el hombre comunes, así como plantea la mezcla de lo farsesco con lo trágico, contra la “pureza” de la separación antigua de géneros.

Pero además la “cocinerita” se diferencia de la Polixena clásica por múltiples aspectos: su ambivalencia de amor y desprecio hacia el varón brutal; su programa de investigación del mundo, por el que se ha alejado voluntariamente de su familia; su amistad con la muchacha con la que emprenden esta “aventura” de experiencia y conocimiento. También, porque mantiene sus estudios y puede, al mismo tiempo que cumplir con su trabajo, preparar sus exámenes; por su entidad de

¹⁰ También el Joven se referirá a la suciedad de la “cocinerita”: “¡Y desengrásate primero, si quieres que mi cama te honre, sirvienta!” (129). Se trata de una transformación de lo observado por Polixena en el texto euripídeo: “Un esclavo comprado donde sea ensuciará mi cama” (v. 365).

personaje pirandelliano que vive y se ve vivir, que encarna conscientemente su máscara y al mismo tiempo acaba perdiendo el control (a la manera de *Enrique IV*) y atenta contra sí misma; porque no es asesinada, sino que se suicida; por su capacidad de observación y reflexión sobre la condición de la mujer y las relaciones de género en la contemporaneidad; por su pasión por el teatro.

b) Lectura en voz alta de un fragmento de *Hécuba*: Podríamos pensar que la Polixena del título hace alusión al mito, en general; sin embargo, la primera unidad de la trama plantea la lectura en voz alta del texto de Eurípides. La escena se abre, justamente, con la “cocinerita” leyendo “en el libro del atril con entonación enfática” (125) el parlamento de Polixena en el que expresa a su madre que se lamenta porque va a dejarla sola (vv. 197-210). Es el texto de Eurípides el que se hace presente.

c) Invocación a Eurípides: Inmediatamente después de leer el fragmento, la “cocinerita” invoca al dramaturgo griego (“Oh Eurípides, si me vieras a mí fregando platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos...”, 126). La invocación se proyecta como irónico adelanto del “Epílogo”, en el que Eurípides aparecerá como personaje y, como la “cocinerita”, también se suicidará (pero por culpa de la “lirófora” Alfonsina Storni). La “cocinerita” se declara “admiradora de tu genio”, explicitación del homenaje que Storni realiza a Eurípides con esta reescritura.

d) Análisis e interpretación de *Hécuba* y la “leyenda” de Polixena: “¿Conoces la *Hécuba* de Eurípides?” (140), pregunta la “cocinerita” a su amiga. La ignorancia de la mucama

(correlato del espectador implícito, que debe adquirir saberes al respecto) le permite a Storni actualizar la historia de Polixena e interpretarla (y de esta manera completar las competencias de un espectador implícito informado). La “cocinerita” le explica que se le ha “grabado” obsesivamente el “gesto heroico” de Polixena frente a la muerte: “¡Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos! Nunca sabría morir como esa mujer” (141), dejando entrever irónicamente su objetivo secreto. Vincula la acción de Polixena con la idealización de “los románticos”, a los que quiere “despreciar” y no puede (141). Distingue entre “la leyenda que recoge Eurípides sobre Polixena” y “la verdad”, “que acaso fue otra cosa” (141). Sintetiza e interpreta la leyenda “que hace días leo y releo” (141) con estas palabras:

Era hija de una reina, Hécuba; madre e hija fueron hechas esclavas después de la guerra de Troya... (...) Y cuando todo lo había perdido, aun le pidieron la vida y la entregó sin cobardía... (...) Si yo fuera capaz de un acto semejante, ¡cuánto me estimaría! Oh la vida es sucia frente a la creación noble de un gran poeta. (143)

La “cocinerita” expresa que “muero de sed” (143) por la belleza idealizada del mito y su recreación en el texto de Eurípides. Contrasta así su deseo de “gestos bellos, cuerpos bellos, almas bellas, pensamientos bellos, actos bellos” (143) con la experiencia de la vida “sucio”. Por oposición de caracteres, la mirada más realista, burlona y, al mismo tiempo, incauta de la mucama (que no entrevé el conflicto profundo de su amiga) acentúa la idealización de la “cocinerita”. Storni se apropia en *Hécuba* de lo que le interesa: la historia de Polixena, y omite el episodio de Polidoro.

e) Teatro dentro del teatro: con estrategias liminales de teatro del relato (Dubatti, 2005), alternando *telling* y *showing*, narración y escena, la “cocinerita” representa primero en prosa y finalmente a través de una tirada de 273 versos la muerte de Polixena a partir de una reescritura de la información que brinda Eurípides, especialmente el relato del mensajero Taltibio a Hécuba y el coro (vv. 487-582). De acuerdo con la tragedia clásica, Storni escribe en verso esta pequeña y muy bella piecita teatral incluida, pero en su poética *in nuce* mantiene por momentos la comicidad: no desaparece el tono farsesco, la historia trágica se manifiesta “desentonada en sátira con frecuencia” (148). Metatextualmente, justifica que escribió esta obra para Berta Singerman, célebre recitadora de poesía, “lo que explica su carácter” (lírico, agreguemos). Sostiene respecto de la elección métrica libre su función dramática: “Su verso, deshilvanado, ha querido atender más a la nerviosidad del relato que a las formas normales de la versificación” (123). La “cocinerita” se desempeña como narradora-actriz, y también directora y escenógrafa: “Arreglamos la escena” (145), propone a su amiga y, a su voluntad, la luz se altera narrativamente. Pirandellianamente, juega con la autorreferencia teatral y la enunciación se vuelve enunciado: “¡Electricista, luz roja, aquí!” (146), en clave teatralista, antirrealista.

Ubica verbalmente la escena en Troya y, como centro del espacio dramático, la tumba de Aquiles. Compone el túmulo y la presencia del ejército aqueo con la escalera, “elementos de cocina”, “cacharros, escobas y fuentones”, verduras (146). La espada con que Neoptólemo degollará a Polixena, un pepino; los aqueos, repollos tirados por el suelo; la guirnalda de Polixena, una “corona de perejil” (148). La liminalidad es múltiple: entre narradora y actriz, y entre narradora y personaje (“Ya soy

Polixena; ya cuento lo que ocurrió”, 148); entre Polixena viva y Polixena muerta, que cuenta –prosopopeya– cómo la sacrificaron; entre la historia de Polixena y la de la “cocinerita”, ya que, según indica la acotación, la muchacha narra y actúa “mezclando su propio drama al que relata” (148). En el acto verbal “Ya soy Polixena”, resuena la ceremonia de invocación a los muertos, la presentificación y encarnación del espíritu de la griega en el cuerpo de la “cocinerita” (a la manera de lo que llamamos “teatro de los muertos”, Dubatti, 2014). La tirada de versos tiene como hablante básico a la narradora, quien describe en tiempo presente la escena y va dando la voz a los personajes de Hécuba, Ulises y Polixena, que compone como actriz. Por momentos, narradora y actriz se tensionan liminalmente. Polixena, a su vez, evoca la voz de Neoptólemo, según el siguiente esquema narrativo:

vv. 1-15: Narradora-actriz refiere que Ulises va al encuentro de Hécuba y describe bellamente a la “otrora reina de troyanos” (v. 4)

vv. 16-34: Narradora-actriz encarna la palabra al Coro, quien recomienda a Hécuba que implore por la vida de su hija

vv. 35-55: Narradora-actriz da la palabra a Ulises, quien anuncia a Hécuba el sacrificio de Polixena

vv. 56-58: Narradora-actriz refiere el sufrimiento y la súplica de Hécuba a Ulises

vv. 59-72: Narradora-actriz presenta a Polixena y le da la palabra

vv. 73-159: Actriz asume el parlamento de Polixena a Hécuba y Ulises, donde expresa su voluntad de morir

vv. 160-165: Narradora-actriz retoma la palabra y describe al ejército aqueo dispuesto a asistir al sacrificio: la “cocinerita” refiere a los “repollos” y, a manera de una presentadora, exhorta: “¡Abrid las bocas que manará sangre!” (v. 165)

vv. 166-273: Actriz asume a Polixena, quien toma la palabra, describe y narra en presente la escena de su sacrificio hasta el momento mismo de la muerte

Entre los versos Storni intercala breves acotaciones escénicas. Los versos absorben y transforman sutilmente el texto euripídeo, al mismo tiempo que constituyen un texto poético nuevo con la singularidad del estilo lírico de Storni.

f) Eurípides personaje: se trata de uno de los componentes modernizadores más relevantes de esta poética, que acentúa en el “Epílogo” su dimensión antirrealista. Storni propone un teatro de lo maravilloso, no fantástico, ya que nunca problematiza el contraste de lo representado con el régimen empírico del espectador.¹¹ En el “plácido” infierno plutoniano (159), sentado en una roca, Eurípides “soporta sobre los hombros los pies de su mujer”, su segunda esposa, dormida (159-160). Mientras se defiende de los tábanos y se sorprende de los ronquidos de su mujer, el tono de su habla es “una mezcla de énfasis e ironía pero parca y dignamente amalgamados” (158). Storni le atribuye “cierto dejo bonachón” y “modales cuidados” (158). El Eurípides de Storni tiene conciencia de su grandeza histórica y de que su “mayor enemigo” ha sido el “blanco señor Jesús” (158). Sabe de la contemporaneidad (habla de “nueva era”,

¹¹ Para la distinción entre teatro maravilloso y teatro fantástico, traspolamos las categorías propuestas por Ana María Barrenechea (1978).

afirma que “estamos en 1931”, 160) y de los cambios históricos, que implican desde su perspectiva una degradación. Con módico gesto feminista agradece a su mujer: “Laureles le debe mi frente. Escenas mis tragedias. Peso mi cuerpo” (160). Pero en el “suave infierno” (160) Eurípides se aburre: “¡Ni una guerra, ni un sacrificio, ni una peste, ni un incesto, ni una calumnia sabrosa, ni siquiera un crimen donde mojar mi pluma!” (161). La inmortalidad lo agobia y a veces quiere “morir de veras” (164). La única novedad en el infierno plutoniano es el “pez musical”, lo que aprovecha para burlarse del nivel de los espectadores: “No, no es la novedad un público inteligente para mis tragedias, no” (162). Sabe vagamente de la existencia de la Argentina, pero tiene mejor información sobre Buenos Aires: “Gran ciudad; 2.000.000 de habitantes; algunos griegos por el Paseo de Julio; autos de alquiler muy buenos; hermosas vírgenes; espera... espera... su fundador... ¡un ibérico!... Reside en el paraíso de Jehová” (165). Confiesa haber calumniado a Safo con la ayuda de Palas Atenea (166) y arde en ira cuando se entera de que una poetisa ha reescrito su tragedia *Hécuba*. No lo horroriza tanto la reescritura ambientada en una cocina, ni el hecho de que haya sido ejecutada por una mujer, como saber que la autora es Alfonsina Storni, hecho por el que decide suicidarse arrojándose a la boca del pez musical (167-168). Para Eurípides, Storni no pertenece al grupo de las poetas “no del todo despreciables” (167). No le parece un nombre “digno de mi Polixena” (167). Storni se vale de Eurípides para reírse de sí misma. Pero, de alguna manera, también se venga en Eurípides de los varones con la ambivalencia antes apuntada: el retrato de Eurípides combina el homenaje y la irreverencia, el reconocimiento y la sátira.

Conclusión

La modernización teatral de *Polixena y la cocinerita* se expresa en cada uno de los componentes morfotemáticos de la poética. Ataño, por un lado, a aspectos formales de la estructura dramática (algunos de ellos, como observamos, bajo el signo pirandelliano), innovadores hacia 1930: el teatralismo, el metateatro, la autorreferencia, lo maravilloso, el antirrealismo, lo lúdico farsesco y satírico, la reescritura contemporánea de los clásicos, la autoficción. Por otro, se vincula a su dimensión semántica y tematológica. ¿Por qué se apropia Alfonsina Storni de la tragedia *Hécuba* y de Eurípides como personaje? Para construir una representación de la mujer como “esclava moderna” (167), con una nítida intención política de discutir el estado presente de la sociedad. El texto, al mismo tiempo que declara fascinación por el varón, denuncia el machismo, el sexismo, el clasismo y la violencia de género, que conducen al suicidio a la “cocinerita”. La parábola inscripta en la trama denuncia el sufrimiento de los trabajadores y, especialmente, de las trabajadoras en una sociedad de la desigualdad. Pero además quiere marcar una política de la diferencia respecto del pasado: pone en escena nuevos roles de la mujer “aventurera”, que busca “salir al mundo” e instituirse en laboratorio de (auto)observación de la realidad social para producir conocimiento y generar transformaciones. Nuevos roles que, a la par que descubrimientos y afirmaciones, revelan resistencias, oposiciones y dificultades para construir un nuevo espacio de la mujer en la contemporaneidad. Storni reescribe la valentía del “saber morir” (140) de Polixena como doble suicidio: el de la “cocinerita” y el de Eurípides. Expone así una teoría del suicidio como “saber morir”. Teatro y existencia de la autora se

entretejen, como escribió en uno de sus poemas más bellos: “Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero, / pero puedes hallarme si por el libro avanzas” (del libro *Irremediablemente*, incluido en 1968: 125). Más allá de la profecía autobiográfica, hay que valorar en *Polixena y la cocinerita* su semántica política. Si la calificó como “farsa pirotécnica” no es solo para asimilarla a los fuegos de artificio (por su belleza, visibilidad y peligro incendiario), sino más bien por el carácter explosivo de su denuncia¹² en la Argentina de los años treinta. Una farsa rellena de pólvora.

Bibliografía

Fuentes

- Aristófanes (2015). *Comedias III*. Trad. esp. Luis M. Macía Aparicio. Madrid: Gredos.
- Dostoievski, F. (2006). *Los Hermanos Karamázov*. Trad. esp. Omar Lobos. Buenos Aires: Colihue.
- Eurípides (2008). *Tragedias I*. Trad. esp. A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo. Barcelona: Gredos.
- Storni, A. (s. f. [1931]). *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía.
- Storni, A. (1968). *Poesías*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.
- Storni, A. (1984). *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.

Estudios

- André, M. C. (ed.) (2010). *Dramaturgas argentinas de los años 20. Antología*. Buenos Aires: Nueva Generación.

¹² Según el Diccionario de la Real Academia Española, pirotecnia es la técnica de la fabricación y utilización de materiales explosivos o fuegos artificiales” (<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>).

- Aristóteles (2011). *Poética*. Trad. esp. E. Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Artesi, C. J. (2005). “Alfonsina Storni, lectora de Shakespeare”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. 135.
- Barrenechea, A. M. (1978). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 87-103.
- Castagnino, R. H. (1948). “El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni”. *Boletín de Estudios de Teatro*. 22-23: 101-103.
- Delgado, J. (2001). *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*. Buenos Aires: Planeta.
- Dubatti, J. (2002). “Precursores de la modernización del treinta (1924-1930): Concepción de la obra dramática”, en O. Pellettieri (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, tomo II. Buenos Aires: Galerna, 492-503.
- (2005). “Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología”, en AA. VV. *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5° al 9° Encuentro Internacional de Narración Oral*. Buenos Aires: Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216.
- (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- (2019a). “Espectadores: acción, liminalidad, historia”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. 191: 11-21. Disponible en <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- (2019b). “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en Gorleri, M. E. (comp.). *La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo*. Formosa: Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 67-95.
- Galán, A. S. y Gliemmo, G. (2002). *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar.

- Gómez Paz, J. (1984). “Introducción”, en Storni, Alfonsina (1984): *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 5-6.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Trad. esp. Clelia Chamatrópulos. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Pirandello, L. (1964). *Teatro completo*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Prieto, J. (1998). “*Cimbelina* en 1900 y pico: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni”. *Latin American Theatre Review*. 32/1 (Fall).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. Disponible en <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>
- Salgado, M. A. (1996). “Reflejos de espejos cóncavos. El teatro clásico en las ‘farsas pirotécnicas’ de Alfonsina Storni”. *Latin American Theatre Review*. 30/1 (Fall).
- Seibel, B. (1992). “El feminismo en el teatro de Alfonsina Storni”. *Teatro 2* (2).
- (1999). “Alfonsina: el desafío teatral”, en Ramb, Ana María (ed.). *Pasión y coraje. Mujeres que hicieron historia*. Buenos Aires: Desde La Gente, 63-73.
- (2008). “Alfonsina y el teatro. Una escena olvidada”. *Nómada*. 4.
- (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Singerman, B. (1981). *Mis dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Sormani, N. L. (2014). “Prólogo”, en Storni, Alfonsina: *Alfonsina y los niños: teatro infantil*. Buenos Aires: Atuel, 5-19.

Las mujeres en *Agamemnon* de Séneca

Lía Galan

Universidad Nacional de La Plata – CEL – IdIHCS– CONICET
ligal43@yahoo.com.ar

Las tragedias de Séneca llevan consigo extensas discusiones sobre la relación tragedia-estoicismo, cuestión decisiva para la atribución de autoría al escritor de los *Diálogos*. Ya desde hace largo tiempo se escriben incontables estudios que analizan los elementos de cuño estoico. Es ya clásica la obra de Rosenmeyer (1989), en la que se desarrolla, entre otros, el concepto de “paradigma negativo o de advertencia” en personajes que, en la perspectiva del romano, enseñan lo que no hay que ser o hacer. Una apropiada síntesis se encuentra en Stanley (2010: 138): Séneca demuestra que la tragedia no es el antitipo de la filosofía, sino, por el contrario, “it was the perfect vehicle for imaging lives that were antithetical to philosophy.”¹ Para los estoicos las tragedias son, por definición, historias de personajes que no son estoicos.

Otro centro de interés ha sido el estudio comparativo entre la tragedia romana y su correspondiente *exemplum* griego, si bien en las últimas décadas se ha insistido en desligar la obra latina de la griega, tratando la tragedia de Séneca en su propio contexto cultural y con sus particulares valores estéticos. No trataremos aquí el tema de los antecedentes griegos y romanos

¹ “In epistle eighty Seneca turns to the ‘analogy’ between life and art, and in so doing he demonstrates that as a form tragedy was not for him the antitype to philosophy; it was the perfect vehicle for imaging lives that were antithetical to philosophy” (Stanley, 2010: 123).

de *Agamenón*, sobre los que mucho se ha escrito. Shelton (1977) menciona, junto a los tragediógrafos griegos y romanos, poetas como Virgilio y Ovidio,² y añadiremos Catulo, pues interesan estos datos sobre la influencia de la poesía romana precedente en la tragedia, ya que es frecuente encontrar sus ecos, en especial, en la composición de los personajes femeninos.

Agamenón es la más experimental de todas las tragedias de Séneca por su estructura elusiva y fragmentaria, por el despliegue de personajes, la inclusión de dos coros y una extravagantemente larga narración central (Schiesaro, 2014: 180). Su composición es inusual, aun en las tragedias de Séneca, quien opera la entrópica disolución de la estructura de la obra. *Agamenón*, el protagonista que da nombre a la obra, aparece en una breve escena y tiene a su cargo veinticinco versos. Clitemnestra domina el segundo acto, pero después casi desaparece y, en la segunda mitad, quien ocupa el centro de la escena es Casandra. En el último acto Séneca introduce cuatro personajes, dos que hablan, Electra y Estrofo, y dos que no hablan, Orestes y Pílates. Tanto el movimiento escénico de los personajes como el de los coros ofrecen una visión poliédrica de los sucesos cuya secuencia pasa a segundo plano, pues el primer plano lo ocupan los conflictos interiores de personajes y coro, inmersos en turbulencias emocionales.

Fantham (1982: 118) afirma que *Las Troyanas* y *Agamenón* son la dramatización de fases sucesivas de un único relato mitológico y conjetura que un mismo coro de cautivas troyanas traza la relación entre las dos obras. La aparición de

² “I would not at all deny that Seneca was influenced by the Greek dramatists; yet his work also reveals the influence of earlier Roman dramatists, and of the Roman poets, particularly Vergil and Ovid.” (Shelton, 1977: 33).

Tiestes en el prólogo anuncia su venganza sobre la descendencia de Atreo cumplida por su hijo-nieto Egisto, asesino de Agamenón, que remite a *Thyestes* con la de Atreo sobre su hermano. Se trata, pues, de una venganza operada en los hijos, ya que, así como Atreo ha matado a los hijos de Tiestes, Tiestes impulsará la muerte del hijo de Atreo.³ Sin embargo, la segunda parte trae a escena, con la aparición de Casandra y las troyanas, el caso público, que avanza sobre el privado, i.e. la culpa de Agamenón por la destrucción de Troya, y de este modo se establece el enlace con *Las Troyanas*. La obra es, entonces, un estudio de la venganza y la expiación, de la mutabilidad en la vida humana y el desorden en todos los niveles: en el alma, en el estado y en el universo (Shelton, 1983: 160). La muerte de Agamenón sella el cumplimiento de esta doble venganza: el crimen de Atreo sobre los hijos de Tiestes y la guerra de Troya, que implica la muerte de Ifigenia y la matanza y el saqueo de la ciudad. Lo privado y lo público se corresponden, pues para el estoicismo no existe el *locus clausus*, de modo que individuo, sociedad y universo se interconectan y reflejan.

La tragedia se compone de cinco actos,⁴ ordenados en la siguiente secuencia:

³ “Agamemnon is a revenge drama. It begins with a problem of family vengeance and expands to an exploration of universal vengeance.⁸⁷ However, lust for revenge is recognized by the Stoics as a personal disorder, a form of anger.” (Shelton, 1977: 36). Como en otras tragedias, la ira opera para producir la catástrofe, lo que representa una profunda preocupación del filósofo estoico, a la que ha dedicado los tres libros *De Ira*.

⁴ Si bien la tragedia mantiene la estructura tradicional de la tragedia, i.e. prólogo, éxodo, episodios, etc., la casi total separación del coro de las secciones episódicas de diálogo y acción, y sus nuevas funciones habilitan la división en actos que en general prefieren las ediciones modernas, modelados sobre la forma antigua.

Acto I

El prólogo está a cargo de Tiestes que vuelve del submundo para presenciar una nueva fase de la sangrienta historia familiar.

- Primer coro: Coro de mujeres de Micenas que aguardan el regreso de los guerreros victoriosos.

Acto II

- Dilema de Clitemnestra, acompañada por la nodriza y luego por Egisto.
- Coro de mujeres de Micenas. Himno jubiloso a los Dioses por el triunfo de Agamenón.

Acto III

- Llegada de Euríates y relato de la tempestad. Ha perecido parte de la flota griega.
- Segundo coro: Coro de mujeres prisioneras troyanas

Acto IV

- Profecía de Casandra y diálogo con Agamenón en la celebración de su triunfo.
- Coro de troyanas en alabanza de Hércules.

Acto V

- Visión de Casandra del asesinato de Agamenón que ocurre en el palacio.
- Electra le encomienda a Estrofo el cuidado de Orestes y se marchan junto con Pílates.
- Clitemnestra y Egisto: castigos a Electra y a Casandra. Muerte de Casandra.

Giomini (1956: 1) declara: “esta es la tragedia de Clitemnestra”, aunque corresponde señalar que en la segunda

parte de la obra Casandra ocupa el lugar central de la escena. Clitemnestra es el único personaje que cumple acciones, que afronta sin remordimiento los crímenes y se convierte, en alguna medida, en la ejecutora de esa especial forma de justicia que es la venganza.

Dos tragedias de Séneca relacionadas entre sí presentan en el prólogo un personaje del Hades que emerge de las moradas infernales para presenciar la destrucción de su familia con crímenes horrendos. Si se considera la secuencia argumental, en *Tyestes* es Tántalo que regresa arrastrado por la Furia. En *Agamenón*, es Tiestes quien regresa para ver consumada su venganza por el crimen de Atreo. Este tipo de prólogo, a cargo de un personaje infernal, da el tono siniestro que marcará el desarrollo de la tragedia y establece lazos de correspondencia: Tántalo, condenado a no alcanzar ni la comida ni la bebida, pesará sobre sus descendientes que se reúnen en un banquete criminal.⁵ Tiestes ha engendrado a Egisto, que implica el incesto, para vengar en el hijo de Atreo el asesinato de sus propios hijos. Ambos pesan como fuerza infernal sobre sus familias.

En el prólogo de *Agamenón*, Tiestes aparece *emissus*:

adsum profundo Tartari emissus specu (v. 2)

me presento enviado desde la profunda caverna del
Tártaro

⁵ Ambos prólogos operan como espejos. "Similarity of theme is evident: the revenge motif, the family cycle of crime, the contest of crime, the revolutions of fortune, the nature of power and its illusions, the blindness of man, his position as victim, the desirability of death, the relationship between man and man, man and god, man and nature." (Boyle, 1983: 199)

Sin embargo, no se vuelve sobre esta situación de “ser enviado” (*emissus*),⁶ sino que, al cabo, Tiestes regresa al palacio para ver cumplida su venganza:

uincam Thyestes sceleribus cunctos meis (v. 25)

Yo, Tiestes, los venceré a todos con mis crímenes.

Se trata de vengar el banquete preparado por Atreo y así anuncia la muerte de Agamenón como el producto de traición, matanza y carnicería que se asocia con el banquete de Atreo:

parantur epulae (v. 48)

se preparan los banquetes

Efectivamente, hacia el final Casandra tiene la visión de Agamenón en un banquete, que ahora será el banquete de Tiestes, pero en boca de Casandra se equipara con las celebraciones de los troyanos al creer que había terminado la guerra:

*epulae regia instructae domo,
quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes,
celebrantur:* (vv. 875-7)

dispuestos los banquetes en la casa real, celebran
cuales fueron los banquetes últimos para los frigios.

Este cambio de perspectiva, que desplaza las acciones hacia otro sector del mito, pero que no se aparta del suceso central, i.e. la

⁶ No se hace referencia acerca de quién lo ha “enviado” si bien, asociándolo con el prólogo de *Thyestes*, podría suponerse una Furia, pero aquí Tiestes se muestra impulsado por su personal venganza, por ver el crimen que preparó en vida.

muerte de Agamenón, amplía la dimensión de las acciones y produce una red de asociaciones que le da profundidad a la tragedia.⁷

El estoicismo informa toda la obra, en especial los cantos de los coros integrados por personajes femeninos. El primer canto del coro, a cargo de mujeres de Micenas, es sombrío y trae largas reflexiones sobre la inestabilidad de la fortuna, que hace rodar a los reyes:

*quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura leuat.* (vv. 101-2)

Lo que la fortuna lleva hacia lo alto,
es para derrumbarlo.

Se ha considerado necesario hacer estas previas observaciones sobre la tragedia, pues el análisis que haremos de las dos figuras femeninas centrales, Clitemnestra y Casandra, está firmemente unido a sus respectivos contextos y su conducta se explica por ellos.

El segundo acto está dominado por Clitemnestra. Es inminente el regreso triunfal de Agamenón y esto da lugar al despliegue del dilema que enfrenta la reina. Dado que el personaje mismo es quien va circulando por diversos estados emocionales, el discurso está marcado por las contradicciones, por los enunciados que varían abruptamente, afirmándose o negándose, revelando la crisis en la que se encuentra el personaje.⁸ Reconoce que no mantuvo el pudor del lecho conyugal:⁹

⁷ A la luz de las representaciones modernas, esta forma de disponer las escenas como fragmentos de un todo puede resultar familiar para un espectador contemporáneo

⁸ “Clytemnestra demonstrates once again that Seneca's most sensitive creations are his women. Though not approaching Medea's magnitude,

*licuit pudicos coniugis quondam toros
et scepra casta uidua tutari fide;* (vv. 110-1)

fue lícito velar por los pudorosos lechos del cónyuge
y por los cetros viudos con casta fidelidad.

El regreso de los vencedores de Troya tiene, en Odiseo y Penélope, su ejemplo más conocido. Se presenta aquí una anti-Penélope, la versión opuesta de la fiel esposa, y Séneca apunta un dato de importancia: a diferencia de Penélope, ha abandonado el pudor del lecho conyugal, pero agrega que no ha protegido el cetro vacante, lo que significa que su culpa no es solo un caso privado de infidelidad matrimonial, sino que afecta directamente al reino. El rechazo de los pretendientes no solo implica la castidad de Penélope sino, correspondientemente, su cuidado en el resguardo del sitio donde gobierna su ausente esposo. Por el contrario, Clitemnestra ha puesto a su amante en situación de ocupar veladamente el trono, un personaje oscuro y cobarde, un *semivir* de quien se recuerda que es hijo y a la vez nieto de Tiestes. En la visión de Casandra, la relación Clitemnestra- Penélope se refuerza con el detalle del tejido:

*Detrahere cultus uxor hostiles iubet,
induere potius coniugis fidae manu
textos amictus* (vv. 881-3)

Clytemnestra is similar in that she grows throughout the drama, becoming increasingly hard, resolute, ruthless.” (Tobin, 1966: 67).

⁹ Croisille (1964: 470) propone una interpretación distinta de la actitud de Clitemnestra: (asesinato de Agamenón) “Est-ce là la femme « hésitante » qu'Egisthe essaie d'exciter contre son époux, telle qu'on la présente d'habitude dans la scène précédemment analysée? Non, c'est une Clytemnestre pleine d'une fureur virile, sans faiblesse, et qui, une fois choisi le parti à prendre, sait s'y tenir.” Croisille argumenta que Clitemnestra finge su vacilación.

Ordena la esposa quitar las vestimentas hostiles,
a cubrirse mejor con los mantos tejidos
por la mano de la fiel cónyuge

El tejido de Penélope salvaguarda el reino de su esposo, el tejido de Clitemnestra es prólogo del crimen de su esposo y de la destrucción del reino micénico.

Clitemnestra es el personaje del conflicto, de la vacilación y de las contradicciones. Ninguno de los restantes ofrece un cuadro de confusión, de agitada duda interior, en una dinámica que va del pudor y del casto lecho que se desea recuperar a la ira que inspira una venganza sangrienta.

Tras la aparición de Tiestes y el canto coral sobre la inestabilidad de la fortuna, se presenta Clitemnestra en una escena típicamente senequiana donde el personaje principal revela su angustia emocional a través de preguntas retóricas y auto-exhortaciones. Ingresas la nodriza que, como en otras tragedias, da lugar a un diálogo que no disminuye la angustia de la reina. Se establece un contrapunto en el que cada argumento presentado por el personaje secundario provoca un contra-argumento del personaje principal, método exitoso para esclarecer los cursos alternantes del pensamiento y de acción que se abren para el personaje principal. Este diálogo contribuye a articular la angustia mental de Clitemnestra, arrastrada en diferentes direcciones por emociones en conflicto. Se trata de un drama interior en el que el estoico Séneca dramatiza el proceso que conduce a la decisión de una mente trastornada por las pasiones.

Las imágenes del viento y la marea ilustran el conflicto entre *pudor* y *timor* (asociado con *dolor*, *cupido*, *invidia*). Clitemnestra es consciente de su falta de control y surge la metáfora del mar: cuando se pierde el control del timón, la nave

se estrella y se destruye. Esta imagen se enlaza con el posterior relato de la tempestad que hará Euríates y que contiene el anuncio de una catástrofe.

El ánimo de Clitemnestra está empujado por cuatro emociones:

*mixtus dolori subdidit stimulos timor;
invidia pulsat pectus, hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat;* (vv. 133-5)

Mezclado con el dolor, me agujonea el temor;
la envidia golpea mi pecho. De ahí, la torpe pasión
apresa el ánimo con su yugo y no se deja vencer.

La alteran *dolor*, el dolor por muerte de su hija y la traición conyugal, *timor*, miedo por el castigo de su infidelidad y porque Casandra ocupe su lugar, *invidia*, celos por Casandra, la nueva concubina, y *turpis cupido*, el torpe deseo en su relación con Egisto, pues ha sido impulsada por el *caeco amore* (v. 118), una pasión incontrolable.

En la parte central del episodio entra en escena Egisto, un personaje auténticamente trágico al modo griego, ya que su misma existencia es producto del deseo de venganza de su padre (y abuelo) y sufre un destino aparentemente irrenunciable por el siniestro peso familiar:

*Quod tempus animo semper ac mente horrui
adest profecto, rebus extremum meis.* (vv. 226-7)

Este tiempo que siempre me ha horrorizado en la mente y el alma ciertamente se me presenta; será el extremo de mis actos.

Tal actitud suscita la cólera de Clitemnestra y el caso se resuelve con la declaración de Egisto, quien expresa la más extrema subordinación a su amante:

*si tu imperas, regina, non tantum domo
Argisue cedo: nil moror iussu tuo
aperire ferro pectus aerumnis graue.* (vv. 303-5)

si tú lo ordenas, reina, me aparto no solo de esta casa
sino también de Argos: a una orden tuya, nada demoro
en abrir con el hierro el pecho cargado con miserias.

En estas opciones se manifiesta el pensamiento estoico, pues Egisto, pese a su origen y a un destino en apariencia implacable, no está sometido por completo a tales designios, sino que tiene posibilidades dignas (el exilio o la muerte) para evitar asociarse al crimen.

La decisión de Clitemnestra es abrupta:

quae iuncta peccat debet et culpaе fidem. (v. 307)

la que peca acompañada, debe también fidelidad a la
culpa.

El diálogo de Egisto y Clitemnestra presenta una especial forma de *fides* desplazada a un contexto inusual pero fácilmente reconocible: la fidelidad en el crimen que será proclamada por la mujer.¹⁰

Como ha ocurrido con su padre, en Egisto no hay grandeza y se revela como un anti-héroe persiguiendo la venganza con el adulterio, escudándose en una mujer cuya potencia viril lo reducirá a ser *semivir*. Esta condición se

¹⁰ Cf. Henry and Walker (1963: 5).

manifiesta claramente en la visión final de Casandra, que describe los pasos del asesinato y la carnicería.¹¹ Atrapado en el paño tejido por Clitemnestra, Agamenón recibe el vacilante ataque de Egisto:

*haurit trementi semiuir dextra latus,
nec penitus egit: uulnere in medio stupet.* (vv. 890-1)

atraviesa el semivarón el costado con temblorosa diestra
y no lo ha hecho profundamente: en medio de la herida se
queda paralizado.

Ni Egisto ni Clitemnestra en el plan de asesinato actúan por la fuerza del *fatum*. Desde su estoicismo, Séneca considera que las decisiones son internas y personales, y encuentra en la tragedia el modo de representación de sus ideas.¹² Tal es el ciclo infernal de la pasión en la filosofía estoica. Séneca ilustra las tesis del estoicismo no como un maestro moral, sino como un psicólogo y un observador de la sociedad de su tiempo. De estas mujeres hipócritas, sensuales y sangrientas, no había escasez en la familia imperial: una Messalina, una Agrippina eran modelos de Clitemnestra que podían resultar muy actuales para la sociedad neroniana.¹³

¹¹ En la escena final, Electra enfrenta audazmente a Egisto apelando a su particular condición: *Etiam monebit sceleris infandi artifex, / per scelera natus, nomen ambiguum suis, / idem sororis gnatus et patris nepos?* (vv. 983-5).

¹² La más evidente muestra de esta concepción, que se enfrenta al determinismo del hado y se ubica en los conflictos interiores, es la eliminación de las diosas en *Fedra*, Afrodita en el prólogo y Artemisa en el final, que intervenían en las acciones y regían los destinos de los personajes en la tragedia de Eurípides; en Séneca, los conflictos se desarrollan y explican en el ámbito humano.

¹³ Cf. Croisille (1964: 472).

Al cabo, Clitemnestra se hará cargo de la situación degollando a su marido con un hacha de doble filo, tras lo cual se unen para lacerar el cuerpo de Agamenón:

*uterque tanto scelere respondet suis:
est hic Thyestae natus, haec Helenae soror.* (vv. 906-7)

uno y otro responden a los suyos con tan gran crimen:
este es el hijo de Tiestes, esta la hermana de Helena.

Cassandra repone a Clitemnestra en primer plano, aunque en el presente del relato y en la ausencia escénica. Aquí expresamente se unen las dos venganzas: el crimen de Atreo y la guerra de Troya.

En el tercer acto, el relato del mensajero del regreso de Agamenón tras la terrible tempestad es el centro de la obra y no puede considerarse un mero pasaje retórico. No interrumpe la acción porque no hay acción. Los episodios individuales se enlazan más por conexiones temáticas que por secuencia temporal y cada uno proporciona una perspectiva diferente de una misma situación. (Shelton, 1983: 168). La tempestad es la respuesta a la violación del orden natural producida por los griegos y Euríates destaca lo negativo de la expedición a Troya. Así, la obra se mueve en planos superpuestos en los que el desorden del alma en Clitemnestra conduce al desorden de la familia por el plan de asesinato, al desorden del estado con Egisto, *semivir*, como usurpador del trono y al desorden del universo con la tempestad y el sol vacilante.¹⁴ No obstante, la defección inicial se produce en el rey, pues Agamenón, eje de la

¹⁴ Tola (2009: 90) acertadamente señala que “desde el punto de vista temático-simbólico la descripción del caos provocado por la tempestad se instaure como una exteriorización de las incertidumbres de Clitemnestra.”

construcción social y delegado de la *Ratio* universal que concibe Séneca, se ha lanzado a una riesgosa aventura en la que ha sacrificado a su hija, ha llevado a la muerte dos pueblos y ha transgredido la *fides* conyugal. Del rey parte el desorden que provocará su propia destrucción y la de su reino. Este es el fundamental protagonismo de Agamenón en su situación de centro de los conflictos y de las culpas. Sin embargo, en el trasfondo estoico de la tragedia, no se releva de responsabilidad a los restantes personajes. Los crímenes de Clitemnestra y Egisto implican decisiones personales, no un designio inexorable del destino. La violenta tormenta que destruye gran parte de la flota griega ilustra, según Rosenmeyer (1989: 156), su afirmación de que la catástrofe de la conflagración e inundación cósmica está profundamente arraigada en la estructura y el estado de ánimo del drama senequiano.

El tercer coro trae nuevos personajes: las cautivas troyanas. Troya ha sido derrotada con deshonra, ya que pereció en un día por un fraude. Casandra y las cautivas son ejemplo de la mutabilidad de la vida humana y la demostración del sufrimiento que los griegos produjeron por su deseo de venganza (Shelton, 1983: 170). Recuerdan que la alegría que causó el caballo de Troya se transformó en dolor y desastre, y se corresponde con la llegada jubilosa de Agamenón y las celebraciones del triunfo que terminarán en su muerte.

La resignación que expresan las troyanas surge no solo de su condición de cautivas, mujeres que ya no podrían esperar el auxilio de los guerreros de su devastado pueblo, sino además de la destrucción de su ciudad que impide que un pueblo asuma el reclamo de venganza, como ocurre con Dido. La situación que plantea el coro de troyanas, víctimas inocentes de la guerra,

evoca el modelo estoico de Catón, invocado por Séneca en *De Providentia*, quien justifica el deseo de morir y el suicidio:

Licet' inquit 'omnia in unius dicionem concesserint, custodianur legionibus terrae, classibus maria, Caesarianus portas miles obsideat, Cato qua exeat habet: una manu latam libertati uiam faciet. Ferrum istud, etiam ciuili bello purum et innoxium, bonas tandem ac nobiles edet operas: libertatem quam patriae non potuit Catoni dabit. (De Prov. II, 10)

Aunque todo – dice (Catón) – pase a manos de un solo hombre, aunque las tierras sean custodiadas por legiones, los mares por flotas, el soldado cesariano bloquee las puertas, Catón tiene por donde salir; este hierro, puro y sin mancha de guerra civil, al fin cumplirá buenas y nobles obras: dará a Catón la libertad que no pudo dar a la patria.

Las mujeres creen que solo la muerte les proporcionará una real libertad: no hay miedo a morir; la prosperidad fue un falso beneficio. Para ellas casi todas las puertas se han cerrado y solo aspiran a una muerte liberadora, en contraste con Clitemnestra y Egisto, que finalmente eligen como respuesta el asesinato y no el suicidio, el autoexilio o la súplica por perdón.

Aun cuando las troyanas no experimentan deseos de venganza, tienen la inesperada posibilidad de asistir a la derrota de sus captores, algo que no modifica la suerte de Casandra, pero que le otorga un sentido de triunfo final a su muerte. La mayoría de los griegos han perecido en la tormenta, deshonorados por una muerte antiheroica. La flota triunfante es aniquilada sin honores en el mar y también sin honor morirá el vencedor de Troya. Feliz de no haber perecido en la tormenta, Agamenón se ha salvado de una muerte para encontrar una peor. En su

arrogancia, no se da cuenta de que su suerte puede equivaler a la de Príamo y no ve en las troyanas ni en Casandra una advertencia sobre la mutabilidad de la existencia.

En Agamenón convergen las tres venganzas: el crimen de Atreo, la muerte de Ifigenia y la caída de Troya, que será central en la segunda parte de la tragedia con la aparición de las cautivas troyanas. En el centro, Casandra en sus visiones contempla claramente asociados a Agamenón y a Príamo, subrayado esto por el hecho de que Agamenón viste los despojos de Príamo cuando se dirige a la celebración.

*et ipse picta ueste sublimis iacet,
Priami superbas corpore exuuias gerens.* (vv. 879-80)

Él mismo yace recostado con la adornada vestidura,
Llevando en el cuerpo los soberbios despojos de Príamo.

El último acto es muy rápido, con numerosos personajes y acciones en cien versos. La breve aparición de Electra procurando la fuga de Orestes ofrece una pintura que se asocia a la de Casandra. Ambas son víctimas inocentes y tienen enemigos comunes, por lo que Electra se refugia junto al altar, en compañía de Casandra.

Este recorrido a través de los personajes femeninos evidencia la recurrente preocupación estoica por el estudio de las emociones, donde las mujeres se ubican en primer plano para desplegar el más amplio arco de sentimientos y pasiones.

Sin duda, Agamenón y Egisto, bajo la sombra de Tiestes, tienen su parte, pues el arrogante rey se convertirá en tirano tras la victoria, como supone Egisto:

rex Mycenarum fuit,

ueniet tyrannus: prospera animos efferunt. (vv- 251-2)

Se fue como rey de Micenas
Volverá como tirano: la prosperidad altera los ánimos.

Agamenón ha sido asesino de su hija por su empeñosa avidez de saqueo con el pretexto de una dudosa injuria; el hijo-nieto de Tiestes, vengador y usurpador, por el peso del horrendo destino se ha vuelto pusilánime y timorato.

Agamenón es, para Clitemnestra y Casandra, una figura tutelar que modelará su destino. Son ambas mujeres poderosas, atrapadas en circunstancias extremas, aunque en situaciones por completo distintas. Clitemnestra, libre y poderosa, finalmente se decidirá por el asesinato y es ella la artífice del crimen, ante la debilidad de su amante. También decreta la muerte de Electra, encargándosela a Egisto, que la salva para entregarla a un mal mayor, i. e. permanecer con vida en el encierro. No hay sentimientos maternos: Orestes se ha escapado de un final siniestro y Electra elude la muerte por decisión de Egisto. A él, Clitemnestra le ordena matar a Casandra, esto es, matar a una mujer, ya que ha sido inútil para matar a un hombre. En ningún momento se manifiestan dilemas interiores frente a la posible muerte de sus hijos, lo que la aleja de la conmoción maternal de Medea.

Los versos finales de Casandra a punto de ser asesinada expresan su júbilo por haber llegado a ver la destrucción de los que causaron la ruina de Troya: el mar está repleto de naves destrozadas, el caudillo de Micenas ha perecido víctima de la ofrenda de una mujer, de la lujuria y de la traición. Entonces exclama:

iam, iam iuuat uixisse post Troiam, iuuat. (v. 1011)

¡ya, ya me agrada haber vivido después de Troya, ya me agrada!

Este triunfo a lo Séneca-Catón de Casandra la convierte en paradigma afirmativo como ejemplo de solución estoica. Ella se entrega a la muerte, no necesita ser arrastrada, porque la espera como logro de libertad. En similares términos está concebida Electra, quien no duda en desafiar a los asesinos y a entregarse a la muerte para defender a su hermano y, por ende, a su reino.

La escasa acción de los primeros actos, en cuya parte central está el relato de Euribates, contrasta poderosamente con las escenas finales del último acto. La visión de Casandra se cierra con la aparición de los asesinos y la escena se llena de personajes. Las mujeres se adueñan de la acción y quedan frente a frente Casandra y Clitemnestra. Ambas han triunfado, aunque de muy distinta manera, y la muerte de Agamenón satisface a ambas. Desde un segundo plano, Electra refuerza una idea de triunfo al lograr que Orestes pueda huir de la ciudad.

Como en la prehistoria del mito, Clitemnestra igual que Atreo resulta impune, al menos temporariamente, en sus acciones. Tanto en *Tiestes* como en *Agamenón*, el triunfo es de los asesinos, quienes tienen éxito al administrar una dudosa justicia. La composición del personaje de Clitemnestra se enriquece, como en el caso de Medea, por su condición femenina y permite ahondar en sentimientos y vacilaciones que no se encuentran en Atreo.

Dramáticamente, la presencia de dos mujeres poderosas, cada cual a su manera, otorga balance y equilibrio a la obra al alternar sus escenas con las de personajes masculinos que aparecen como cobardes o fatuos. Por contraste, ellas tienen una potencia viril que les impide retroceder ante lo terrible, el

asesinato o la muerte. Ambas mujeres asisten a la realización de su venganza, activa o pasivamente, y tal venganza se cumple en la muerte de Agamenón.

En suma, el universo de Séneca es estoico; por lo tanto, no examina los problemas humanos en un universo irracional, sino los problemas humanos irracionales en un universo racional. El desorden en el universo comienza con el desorden personal que arrastra, en un enlace de causas, a sucesivos desórdenes en el estado y el universo cuando los seres humanos se someten a la pasión. Séneca lo ilustra en especial con personajes no estoicos como Clitemnestra o Agamenón, pero abre un espacio para las mujeres sufrientes, como Casandra, las troyanas y Electra, que ostentan una fuerza y una dignidad que está ausente en los hombres.

Bibliografía

Fuentes

- Giomini, R. (ed.) (1956). *Seneca. Agamemnon*. Roma: Signorelli.
Tarrant, R. T. (ed., comm., and intr.) (1976). *Seneca: Agamemnon*.
Cambridge: Cambridge, Classical Texts and Commentaries
18.

Estudios

- Boyle, A. J. (1983). “*Hic epvllis locvs: the tragic worlds of Seneca's Agamemnon and Thyestes*”. *Ramus*. 12: 199-228.
Calder, W. M., III (1975). “The Size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*”. *CPh*. 70: 32-35.
----- (1976). “Seneca's *Agamemnon*”. *CPh*. 71: 27-36.
Croisille, J. M. (1964) “Le personnage de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* de Sénèque”. *Latomus*. 23: 464-742.
Fantham, E. (1982). “Seneca's *Troades* and *Agamemnon*: Continuity and Sequence”. *CJ*. 77: 118-129.
Frangoulidis, S. (2016). “Seneca's *Agamemnon*: Mycenaean Becoming Trojan”, en Frangoulidis, S. y Harrison, S. J. *Roman Drama and its Contexts*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 395-410.
Hendry, M. (2000). “A Beastly Love Triangle? Seneca, *Agamemnon* 737-40”. *CQ*. 50: 317-320.
Henry, D. and Walker, B. (1963). “Seneca and the *Agamemnon*: Some Thoughts on Tragic Doom”. *CPh*. 58: 1-10.
Hudson-Williams A. (1981). “Seneca, *Agamemnon* 425-30”. *CQ*. 31: 181-182.
Lavery, J. (2004). “Some Aeschylean Influences on Seneca's *Agamemnon*”. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 53: 183-194.
Macintosh, F. et al. (eds.) (2005). *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford New York: Oxford University Press.
Mazzoli, G. (1993). “Cassandra fra tre mondi: l'*Agamemnon* di Seneca come teorema tragico”. *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica*. 11: 193-214.
Rosenmeyer, T. G. (1989). *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

- Schiesaro, A. (2014). "Seneca's *Agamemnon*: the Entropy of Tragedy". *Pallas*. 95: 179-191
- Seidensticker, B. (1969). *Die Gespraichsverdichtung in den Tragidien Senecas*, Heidelberg: Bibl. d. klass. Altertumswiss 32.
- Shelton J-A. (1977). "The dramatization of inner experience: the opening scene of Seneca's *Agamemnon*". *Ramus*. 6: 33-43.
- (1983). "Revenge or Resignation: Seneca's *Agamemnon*". *Ramus*. 12: 159-183
- Stanley, G. A. (2010). *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Tobin, R. W. (1966). "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater". *CJ*. 62: 64-70.
- Tola, E. (2009). "Una lectura del *Agamemnon* de Séneca: *Nefas* trágico e imaginario poético". *Auster*. 14: 85-99.

De Penélopes, arañas y tejedoras: imágenes de mujer en *Stichus* de Plauto

Darío Maiorana

Universidad Nacional de Rosario
clasicos@yahoo.com

*Nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
Lassaret viduas pendula tela manus.*

Ovidio, *Heroida* I, vv. 9-10

Tejemos ilusiones en el cenit,
al ocaso la vida destejemos.

José Luis Puerto,
“Tiempo que nos teje”
(1982)

Jorge Luis Borges,¹ en “La esfera de Pascal”, plantea que “quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”,² es decir, de imágenes que, parafraseando a Lévi-Strauss respecto del mito, son percibidas por cualquier lector, pues su sustancia no se encuentra en el estilo ni en el modo de narración ni en la sintaxis, sino en la historia relatada.³ Durand integra estos conceptos sobre metáforas, imágenes y mitos en su afirmación de que el mito es “un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, [...] que tiende [...] a construirse en relato”.⁴ Es así que la mención de ciertos nombres devenidos

¹ Este comienzo formal del texto me fue inspirado por el artículo de Vázquez Recio (2010).

² Borges (1992).

³ Lévi-Strauss (1987: 232).

⁴ Durand (1981: 56).

en emblemáticos actualiza en el lector/receptor/público todo un universo narrativo que evoca otro mítico y existencial. Pues bien, Penélope es uno de esos nombres.

Stichus comienza *in medias res*,⁵ con el agón de las hermanas esposas, *Panegyris* y *Pamphila*. No ha escapado a la crítica cómo la mención de Penélope en el inicio de la obra⁶ opera como una clave paródica que religa esta pieza cómica con una genealogía textual y mítica.⁷ Al mismo tiempo, esa irrupción genealógica determina en parte el vacío de la falta de prólogo,⁸ ya que los primeros sonidos que llenan la *cavea* no remiten a la trama particular, sino que el nombre emblemático de Penélope pronunciado en el primer verso:⁹

Pan. *Credo ego miseram
fuisse Penelopam*

Pan. Yo creo que Penélope fue desgraciada...

resignifica la presencia de las dos hermanas matronas, enuncia un pasado del presente de la acción, preanuncia un conflicto existencial y expone un arquetipo de mujer que Aurora López

⁵ Para un análisis de las obras de Plauto que no cuentan con prólogos, véase López Gregoris (2015).

⁶ Fraenkel (1972 [1960]) plantea la posibilidad de que esta alusión esté tomada por Plauto del original de Menandro: “[...] *il confronto tra Penelope e le mogli [...] non sarebbe indegno di Menandro [...] e Plauto l’abbia poi ampliato adattandolo allo stile della sua area*” (94).

⁷ Véase Arnott (1972: 57-60); Petrone (1977: 36 y ss.) y (2015: 41-47); López (2000: 213-216); Krauss (2008: 30); Tardín Cardoso (2001: 30 y ss.); Brescia (2007:550); Papaioannou (2016: 191-192); Pricco (2016: 70); Vázquez (2016: 46), entre otros.

⁸ Para el tema de la falta de prólogo, véase Arnott (1972: 74, n. 3).

⁹ Todos los textos plautinos en versión latina corresponden a la edición Oxoniense, establecida por Lindsay (1963), mientras que las traducciones al español son propias.

desarrolla como “la castidad y la fidelidad que forman parte de un constructo patriarcal en el que figuran también la espera y la soledad, situaciones a las que se someten las penélopes de todos los ulises”.¹⁰

Esta citación mítica se instancia en un *canticum* con ritmo yámbico y anapéstico,¹¹ que la enmarca en una secuencia musicalmente inesperada y que impacta, dejando en el auditorio la resonancia del nombre de la esposa de Ulises y todo su entramado polifónico y arquetípico.¹² Asimismo, la mención de Penélope por parte de *Panegyris*, busca generar en su hermana *Pamphila* un espíritu de cooperación y de acuerdo respecto de las acciones a seguir en función de la situación amenazante que ambas viven, ocasionada por la ausencia de los hermanos esposos *Epignomus* y *Pamphilippus*.¹³ Brescia ya ha advertido en su meticuloso trabajo, cómo el tema del *doppio* es una clave de lectura potente de esta comedia, que se va verificando no solo en el ordenamiento de los materiales narrativos, sino también en la estructura compositiva sintáctica.¹⁴

¹⁰ López (2000: 211-212).

¹¹ Para el análisis de la métrica de este *canticum*, véase Cuesta (1967: 263-265) y (1995: 382 y ss.).

¹² Véase López (2000: 211-212) y Petrone (1977: 37).

¹³ Sobre este punto, Feltovich (2015: 131) dice: “*When the sisters discuss their situation in the opening scene, a minor disagreement about how to deal with it creates tension in the relationship. Panegyris compares herself and her sister to Penelope, since they suffer the long absence of their husbands and feel the pressure of maintaining a household alone*”. Asimismo, Brescia (2007: 552) plantea: “*Il piano d’azione è unico, spia e riflesso di una condivisione affettiva e di una strettissima solidarietà*”.

¹⁴ “*La comunione e condivisione di intenti alla base della morale coniugale delle due sorelle si traduce in una dimensione di reciprocità che trova, ancora una volta, una spia significativa anche sul piano dei connotatori linguistici dell’identità [...]*” Brescia (2007: 554).

La mítica esposa que espera al esposo ausente, entonces, se convierte así en prenda de cooperación y sororidad frente a la adversidad que se avecina. De alguna manera, las hermanas matronas le proponen a la audiencia un paradigma mítico cuyos semas permearán la textualidad y resignificarán la acción.¹⁵

Aunque no desarrolla demasiado el significado de Penélope en la obra, Papaioannou propone en su exhaustivo trabajo que las evocaciones al ciclo de la Odisea dan coherencia narrativa y comicidad a *Stichus*¹⁶ y, además, que el texto homérico gozaba de mucha popularidad y conocimiento en la época, no solo porque el tema de Odiseo y sus viajes por mar estaba relacionado con la colonización temprana de Italia, sino porque la traducción del texto al latín por parte de Livio Andrónico inició su proceso de apropiación literaria.¹⁷

Varios autores y autoras ya han analizado los semas que constituyen el arquetipo de Penélope y sus resonancias en

¹⁵ Una síntesis muy ajustada de la significación paródica de la mención a Penélope la plantea Aurora López:

Penélope se recoge en la desventura de las dos matronas, hermanas, y las hazañas del héroe en su periplo de vuelta se reconvierten en las dificultades del regreso de dos hermanos, los esposos de aquellas, que han viajado al extranjero para hacerse con riquezas. [...] Y para tratar a esta Penélope desdoblada en las dos hermanas, Plauto escoge del modelo los puntos clave de su tratamiento: fidelidad, soledad, sufrimiento. Penélope es calificada por Panégiris, la hermana mayor, como *misera* y *vidua* [...] este mismo personaje añade un adjetivo que engloba a las tres mujeres (Penélope, Panégiris y Pánfila): *sollicitae*. Y así, igualando sus casos nos encontramos con tres mujeres *miserae*, *viduae* y *sollicitae*, debido a la falta de sus maridos (2000: 213-214).

¹⁶ “[...] in the *Stichus* narrative coherence and, along with it, a comic end, are established through a series of diverse evocations of the *Odyssey* as an epic of arduous adventures” (op. cit.:187).

¹⁷ *Id.* anterior.

Stichus, es decir, la asimilación por la cual las matronas de la obra comparten los rasgos constitutivos de aquella.¹⁸ No obstante, creo que no se han considerado lo suficiente el carácter de protectora del *oĩkos* ante la ausencia del esposo y sus artes femeninas simbolizadas por el oficio de tejedora.

En efecto, Penélope se vale del telar para crear una trama, una realidad alterna que, con astucia, le permita proteger el *oĩkos* ante los embates masculinos. El telar será, junto con el lecho, el espacio que circunde a la reina, la contenga, vigile su paciente espera y la ayude a bordar la trama de su destino. El acto de tejer actualiza la identidad femenina y la religa con “un hipotexto preolímpico, que nos habla de la magia del hilado, de altares votivos o de diosas sedentes ante un telar”.¹⁹ Penélope crea un escudo con su tejido y al mismo tiempo sustituye una vida futura cuya trama desconoce, por un tejido que ella sí puede controlar, como un reflejo inverso. Y así, la reina teje un sudario, teje tiempo, teje un destino particular de espera y teje una trama de astucia, casi invisible, con la que busca preservar su hogar.²⁰

El poder de la Reina radica en decidir cuándo cortar el hilo final del telar, tal como dicen Campos Fernández-Fígares y Martos García: “el simbolismo de una actividad como el hilado, una actividad ritual, cuyo tejer y destejer equivale a la representación misma del destino y el tiempo, a la Moira del nacimiento y la de la muerte”.²¹ La progresión del tejido destruiría el cosmos anterior y traería el olvido y la muerte. Al postergar la culminación del tejido, al destejer lo tejido,

¹⁸ Ver nota 7 del presente trabajo.

¹⁹ Campos Fernández-Fígares y Martos García (2017: 5).

²⁰ Cfr. Martha Cecilia Jaime González (2019).

²¹ Campos Fernández-Fígares y Martos García (2017: 5).

Penélope preserva el estado original, prístino, de la realidad, exorciza los peligros y preserva la facticidad de los hechos, es decir, sigue aun siendo esposa y suspende el futuro ominoso de olvido de su esposo. Paradojalmente, esta negación del tiempo preserva el *oĩkos* y el cosmos. Sobre este punto, es interesante la reflexión de Ítalo Calvino: “[...] también Penélope se presenta como una simuladora con la estratagema de la tela: la tela de Penélope es una estratagema simétrica a la del caballo de Troya, y es a la par un producto de la habilidad manual y de la falsificación: las dos principales cualidades de Ulises son también las de Penélope”.²²

El tema del hilado femenino también está relacionado con las ideas arcanas, personificadas en las Parcas, Procne, Aracne, y la propia araña.²³ En efecto, la creación de la araña a partir de la metamorfosis de Aracne²⁴ narra lo ominoso/horroroso de la perversión de la función/oficio

²² Calvino (2009: 26).

²³ “Esta potestad femenina y creadora de la araña se repetirá en numerosas civilizaciones y culturas posteriores, incluida la nuestra en particular, y la araña es frecuente en la mitología e iconografía de muy diferentes culturas mediterráneas previas, ya que estas creencias probablemente fueron dispersadas por las invasiones indoeuropeas y el contacto comercial y bélico de los pueblos, especialmente por los fenicios, pero resulta curiosa la coincidencia con otras culturas como la china o las precolombinas, que poco o nada tuvieron que ver con ellas, y donde también poseen estos ancestrales atributos, hecho que demuestra un origen aún mucho más antiguo” (Montserrat y Melic, 2012: 634).

²⁴ Un texto ineludible para indagar el mito de la metamorfosis que convierte a Aracne en araña y otras personificaciones femeninas de tejedoras es: *El Hombre-Ciervo y la Mujer-Araña*, de Frontisi-Ducroux, F. (2006). Asimismo, aporta un análisis interesante el texto de Kossaifi (2013), “Arachné”, en Montandon, A. (Dir.). *Dictionnaire Littéraire de la nuit*. Paris: Honoré Champion, 22-43. Para la vigencia del mito, véase Campos Fernández-Fígares y Martos García (2017).

femenino de tejer,²⁵ pero al mismo tiempo refiere a la función femenina benefactora y civilizatoria que asume la hija de Idmón al producir de su propio vientre²⁶ el filamento arácnido que fusiona tres actividades femeninas: cardar, hilar y tejer, que se convertirán en oficios propios de mujer.²⁷ Asimismo, la instanciación u objetivación de esta actividad de la mujer-araña, la tela o tejido, será admirada en la antigüedad, tanto por su habilidad y laboriosidad²⁸ —es interesante la referencia que hace Cicerón en *De Nat.* II, 123, cuando repasa las habilidades de los animales y en relación con la araña dice: “*Data est quibusdam etiam machinatio atque sollertia, ut in araneolis aliae quasi rete texunt [...]*”, texto que dialoga con una referencia anterior del mismo texto, I, 92: “*nulla ars imitari sollertiam naturae potest*”—,²⁹ como por su belleza;³⁰ además, se le otorgará la capacidad de predecir el clima,³¹ e incluso una proyección cósmica, toda vez que la tela de araña se comparará con la

²⁵ Véase Kossaifi (2013: 24).

²⁶ “Diosas y heroínas épicas sobresalen por igual cuando tejen, y sus obras llevan el sello de su personalidad: los frescos de batallas que salen de las manos de Helena; el tejer y destejer para diferir de Penélope; el velo transparente y engañoso de Clitemnestra que coge en la trampa y hace tropezar a Agamenón. Tejiendo la mujer puede realizarse —si la expresión no resulta demasiado anacrónica— y en ese terreno, la sociedad le consiente una competencia. Puesto que vestirse con tejidos es propio de la vida civilizada [...] las técnicas femeninas del trabajo de la lana constituyen la aportación de las mujeres a la civilización. Incluso se les concede el derecho a hacer obras creativas [...]” (Frontisi-Ducroux, 2006: 354).

²⁷ Cfr. Ovidio *Met.* VI 19-23 y Kossaifi (2013: 28).

²⁸ “*They were noted for their industry and hard work displayed in their weaving and were regarded as comparable in this respect with bees and ants.*” Cfr. Beavis (1988: 39).

²⁹ Cicero (1956: 90 y 239-240).

³⁰ Sobre la opinión favorable de Aristóteles y otros sabios antiguos sobre las arañas, véase Frontisi-Ducroux (2006: 271-273); Monserrat y Melic (2012: 639-640) y Beavis (1988: 36 y ss.).

³¹ Cfr. Beavis (1988: 42).

arquitectura³² y el orden geométrico del cosmos,³³ así como con un *omen* o presagio de la divinidad.³⁴

Además, varios psicoanalistas han abordado el significado onírico y simbólico de las arañas y sus telas como la representación de la madre fálica y de la tela como sucedáneo del órgano sexual femenino.³⁵

Por otro lado, la habilidad y la capacidad de producir filamentos y tejer se transformará en motivo mítico, literario y símbolo de virtud femenina; de alguna manera, la punición contra Aracne exorciza su orgullo y convierte a la hábil mujer tejedora en el entorno de su hogar, en virtuosa; basta recordar la

³² Plinio El Viejo (1947: 54) hace una referencia a las habilidades tejedoras de las arañas y las compara con la arquitectura en el libro IX, 82 de la *Hist. Nat.*: “*Specus ipse qua concamaratur architectura*”.

³³ “*L’araignée apparaît tout d’abord comme une épiphanie lunaire, dédiée au filage et au tissage. Son fil évoque celui des Parques. [...] L’araignée fait aisément figure de créatrice cosmique, de divinité supérieure, de démiurge. [...] Au plan mystique, le fil de l’araignée évoque le cordon ombilical, ou la chaîne d’or reliant la créature au créateur, et par laquelle celle-là tente de se hisser vers celui*” (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 66). Asimismo, leemos en Beavis (1988: 40): “*The method of construction of spiders’ webs was a subject of great fascination in antiquity, not only to writers on natural history, and is described in greater or lesser detail in a number of authors*”.

³⁴ “*There are a number of recorded cases in both Greek and Roman history of spiders’ webs in unexpected situations being noted as portents. The most famous of these took place at Thebes, where the sudden appearance of a distinctive web in the temple of Demeter is recorded as having been one of the signs of the impending capture of the city by the Macedonians in 335/4 BC*” (Beavis, 1988: 44).

³⁵ “*Cet animal cristallise symboliquement l’angoisse devant le féminin [...]. Ses pattes évoqueraient le souvenir archaïque de la chevelure maternelle; son abdomen, le visage; et la bête entière renverrait à une femme cannibale menaçant [...]. La toile, inconsciemment associée à l’hymen, susciterait la crainte de le déchirer ou d’être pris dedans. Installée en son centre, l’araignée évoque la vulve, l’inconnu noir.*” (Winter, 2011). De entre los primeros textos que tratan el significado onírico y simbólico de las arañas, cfr. Abraham (1922[1966]).

construcción literaria, mítica e iconográfica de la propia Penélope o de la romana Lucrecia, por citar algunos ejemplos.³⁶

Plinio El Viejo nos aporta una reflexión interesante sobre la distribución sexual del trabajo en las arañas. En el libro XI, xxviii de la *Historia Naturalis*, dice: “*Feminam putant esse quae texat, marem qui venetur; ita paria fieri merita coniugio*”.³⁷ Nótese cómo se refiere a la creencia de que la pareja arácnida tiene sus labores propias claramente marcadas: la hembra se dedica al tejido, con sus evocaciones de oficio que se perfecciona dentro del espacio del *oikos*, mientras que el macho es el que abandona el hogar para obtener los recursos necesarios para la subsistencia. Por otro lado, la crítica ha afirmado que este carácter hogareño de la araña hembra, en el sentido de que nunca abandona la casa, está asociado a las casas abandonadas y, por ende, a la pobreza, toda vez que las arañas tejen sus telas en los espacios vacíos.³⁸

³⁶ “*Tisser la nuit, à la lumière artificielle de la lampe, et rester éveillée à l’heure du sommeil, c’est pour une femme manifester sa vertu. Lucrèce, épouse romaine exemplaire de Collatin sous Tarquin le Superbe, incarne à la perfection cette qualité féminine. Alors que les fils du roi et son mari, retenus à Ardée par «une guerre de position» s’étaient rendus à Rome de nuit pour surprendre leurs épouses et «contrôler leur conduite», ils la trouvent «bien différente des belles-filles du roi» occupées à «tuer le temps avec leurs amies devant un festin somptueux; elle au contraire, bien avant dans la nuit, elle travaillait la laine, nocte sera deditam lanae, veillant avec ses servantes et assise au milieu de sa maison» (Tite-Live, I, 57, 9). C’est paradoxalement cette «vertu inébranlable», obstinam pudicitiam, incarnée par le filage-tressage nocturne, qui cause sa perte en éveillant le désir de Sextus Tarquin [...]» (Kossaifi, 2013: 29).*

³⁷ “Se piensa que es la araña hembra la que teje, mientras que el macho caza, así la pareja tiene divididas equitativamente las tareas.”. Para el texto latino véase la edición ya citada: 55.

³⁸ “*Their webs frequently figure as symbols of age, decay, desertion, desolation and neglect, associated*

Con las afirmaciones de Cicerón, Plinio y otros autores clásicos en la mente, volvemos a Plauto y nos preguntamos: ¿Qué espacio ocupan la araña y su tela³⁹ en el corpus plautino y, especialmente, en *Stichus*?

Encontramos referencias a las arañas en tres obras de Plauto: *Asinaria* (v. 425), *Aulularia* (vv. 84 y 87) y *Stichus* (vv. 348-49 y 355). Una lectura atenta de los textos nos permite diferenciar dos tratamientos distintos: el de pobreza, abandono y falta de limpieza en las dos primeras obras y el de la caracterización de la tela de araña como elemento protector del *oikos* frente a los peligros que deben enfrentar las hermanas esposas ante la ausencia de los hermanos esposos, en la tercera.

En efecto, en *Asinaria* (vv. 407 y ss.), asistimos a un agón entre dos siervos, *Leonida* y *Libanus*, con la presencia de un *Mercator* innominado, en el cual el primer *servus* le recrimina al segundo que no obedezca sus órdenes, que tiene que repetir cien veces (v. 422), se lamenta por la falta de autoridad sobre su consiervo (v. 423) y enumera un listado de actividades de limpieza no realizadas:

Iussin, sceleste, ab ianua hoc stercus hinc auferri?
Iussin columnis deici operas araneorum?
Iussin in splendorem dari bullas has foribus nostris?

with disused and derelict buildings” (Beavis, 1988: 40).

Además, resulta útil recordar Catull XIII, 8 “*plenus sacculus est araneorum*” y la comparación entre la pobreza representada por las telas de araña y la riqueza del “*unguentum*” regalado por Venus y Cupidos a la amada. Cfr. Catullo (1997: 49).

³⁹ Para indagar acerca de la alternancia e igualdad de significados del masculino *araneus* y el femenino *aranea*, así como de las formas de nominar en época republicana a la tela de araña, véase el interesante artículo de Welsh (2013).

*Nihil est: tamquam si claudu' sim, cum fustist
ambulandum.* (vv. 424-27)

¿Acaso no ordené, malvado, que este estiércol se quitara de aquí, de la puerta de entrada? ¿Acaso no ordené que se quitaran las telas de araña de las columnas? ¿No ordené que se diera brillo a estas tachas de metal de nuestras puertas? Nada se hizo. Tal como si fuera rengo, hay que andar con un bastón.

Vemos cómo las telas de araña son metáforas del abandono y de la suciedad que se acumula cuando no se atiende la limpieza de la casa, junto con la referencia al estiércol y la necesidad de bruñir el metal de las puertas, y permiten generar una situación cómica de falta de autoridad de *Leonida* y reprimenda hacia *Libanus*, con la referencia al palo, la cojera y, obviamente, la amenaza de punición. Además, el uso de los deícticos da más patetismo a la escena, toda vez que *Leonida* parece enrostrarle a *Libanus* su desidia, lo cual refuerza la comicidad. Finalmente, en esta escena, los personajes son todos varones y no aparece ninguna connotación de distribución del trabajo en clave sexual o de género.

Aulularia plantea una vuelta de tuerca sobre la metáfora anterior. En efecto, aquí, el agón se produce entre la *anus Staphila* y el *senex avarus Euclio*, que intenta echar a la esclava fuera de la casa para verificar que el oro oculto, su obsesión, está a salvo:

*Eucl. Scelestio rem me hanc anu certo scio
vidisse numquam, nimi' que ego hanc metuo male,
ne mi ex insidiis verba imprudenti duit
neu persentiscat aurum ubi est apscoditum,
quae in occipitio quoque habet oculos pessuma.*

*Nunc ibo ut visam estne ita aurum ut condidi,
quod me sollicitat plurumis miserum modis.* (vv. 60-66)

Eucl. En verdad, sé que nunca he visto una mujer más malvada que esta vieja; y temo mucho que me tome desprevenido, me embauque con sus insidias y descubra dónde ha sido escondido el oro, porque esta malvada también tiene ojos en la nuca. Ahora iré a ver si tal como lo coloqué está el oro, el cual me inquieta de múltiples formas y me hace miserable.

Claramente, *Euclio* transfiere a la esclava anciana sus temores por la posibilidad del robo del oro y la convierte en un ser temible por su capacidad de engañar y de percibir (*persentisco*) el tesoro.

Por otro lado, la actitud de *Staphila* exorciza los miedos infundados del *senex* al transmitir a la audiencia su cansancio, más cercano a la impotencia que a un “superpoder de percepción de tesoros”, a la vez que construye la casa de *Euclio* como un espacio vacío de bienes y riquezas:

Staph. *Noenum mecastor quid ego ero dicam meo
malae rei evenisse quamve insaniam
queo comminisci; ita me miseram ad hunc modum
decens die uno saepe extrudit aedibus.* (vv. 67-70)
[...]
*Nam hic apud nos nihil est aliud quaesti furibus,
Ita inaniis sunt oppletae atque araneis.* (vv. 83-84)

Staph. Por Castor, no puedo imaginar qué mal o que locura puedo decir que le sucedió a mi amo; y así, desgraciada de mí, con frecuencia, me echa diez veces de la casa en el mismo día. [...] Porque aquí, en nuestra casa, no hay ningún beneficio para los ladrones, toda vez que está llena de cosas sin valor y de telas de araña.

La mención de las telas de araña en la serie de las cosas sin valor refuerza la imagen de la casa como espacio abandonado y carente de riquezas.

No obstante, esta mención al tejido arácnido da pie a *Euclio* para reivindicar la propia pobreza, tal como dice en los x. 87 y 88:

Eucl. *araneas mi ego illas servari volo.*
Pauper sum; fateor, patior; quod di dant fero.

Eucl. Yo quiero que estas arañas se conserven para mí. Soy pobre, lo admito, lo soporto y tomo lo que los dioses me dan.

El *senex* se asimila a las telas de araña y quiere que las mismas se conserven como un signo de su situación económica y moral. En términos de Crampon, *Euclio*, con la reiteración del adjetivo *pauper* e imágenes como esta de la tela de araña, intenta pasar por pobre, aun cuando ha encontrado un tesoro, y exagera con sus palabras y actitudes; incluso, en la trama de la obra, se le opone a este pseudo-pobre otro *senex*, rico, *Megadorus*, de tal manera que ambos se definen por oposiciones.⁴⁰ Además, la reivindicación casi solemne de su pobreza por parte del *senex* y la decisión de mantener las telas de araña en su casa producen un efecto de comicidad por sus formatos paródicos.

En *Aulularia*, entonces, el tejido de las arañas es una metáfora de la pobreza y una estratagema del anciano para generar comicidad; y, si bien de esta escena participan un

⁴⁰ Para un exhaustivo análisis de cómo se produce este agón entre *Euclio* y *Megadorus* y se exponen las oposiciones entre pobreza y riqueza en *Aulularia*, cfr. Crampon (1985: 25 y ss.).

anciano y una esclava anciana, no alcanzamos a ver ninguna connotación sexual o de género.

En *Stichus* nos encontramos con otro esquema semántico y simbólico. Las dos menciones a las telas de araña las enuncia el *servus Pinacium*, compartiendo la escena con la *matrona Panegyris* y el *parasitus Gelasimus*. Recordemos que ya en versos anteriores se ha mencionado a Penélope, se ha relatado la situación de ausencia de los esposos hermanos, se ha producido el agón entre las esposas hermanas y su padre, el *senex Antipho*, *Panegyris* ha planteado que un siervo vigila en el puerto la llegada de los barcos: *Pan. nam dies totos apud portum servos unus adsiet.* (v. 153)⁴¹ y en los vv. 155 y ss. se ha asistido al famoso monólogo de presentación de *Gelasimus*.⁴²

Pues bien, a partir del verso 274, irrumpe en escena *Pinacium* y nunca más preciso el verbo,⁴³ ya que el *servus* asume la genealogía del tipo *currens*, como dice Csapo,⁴⁴ y al mismo tiempo, la representación y la carga de autoridad de los hermanos esposos que regresan. En efecto, el *servus* tiene conciencia de la importancia de su papel como comunicador de la noticia del regreso⁴⁵ e incluso se asimila a los heraldos

⁴¹ “Pues, todos los días está instalado en el puerto un siervo”.

⁴² No analizaremos en este trabajo el personaje de *Gelasimus* por exceder al tema tratado.

⁴³ El verbo latino ‘*rumpere*’, tanto en su forma de presente, ‘*rumpo*’ como de supino, ‘*ruptum*’ ha derivado en español una amplia familia de términos. irrumpir, prorrumpir, interrumpir, corromper, etc.

⁴⁴ “*Fraenkel and his followers found the lengthy monologue delivered by the running slave (or parasite) upon entering the stage to be most typically Plautine, and particularly the motif of the threat to the public at large or specific groups of people who might stand in the slave’s way and hinder his progress as he rushes to bring news to his master*” Csapo (1987: 400).

⁴⁵ Como plantea Lhostis, el *servus* utiliza los enunciados gnómicos para marcar un tratamiento burlesco de la relación entre los temas del *officium* y del *aequom*, es decir entre el deber de cumplir su papel de mensajero y lo

míticos: Mercurio (v. 274) y Taltibio (v. 305),⁴⁶ y verbaliza una vivencia existencial profunda, pero a la vez cómica:

Pin. *Itaque onustum pectus porto leatitia lubentiaque
neque lubet nisi gloriosse quicquam proloqui profecto.
Amoenitates omnium venerum et venstatum adfero
ripisque superat mi atque abundat pectus laetitia meum.*
(vv. 276-79)

Pin. De tal manera llevo el pecho lleno de alegría y gozo, y no me place decir nada sino en forma fanfarrona. Traigo los gozos de todos los placeres y encantos; mi pecho desborda de alegría y se me escapa por los costados.

La exageración y reiteración de sensaciones relacionadas con el goce y el bienestar da más fuerza a la idea de que algo importante y largamente deseado está por acontecer. *Pinacium* detiene la acción y enuncia un discurso que es pura expectación y alegría y, así, festeja su carácter de portador de “buenas nuevas” y es tal su importancia, que hasta justifica asumir el papel de “*gloriosus*”,⁴⁷ derribar a cuantos se crucen en su camino (v. 284-286),⁴⁸ incluso al rey (v. 287).⁴⁹

El *servus*, en medio de toda esta exaltación grandilocuente que retarda la acción y genera la atención del

justo de ser recompensado y hasta de recibir la súplica de su ama para que él cumpla con su *officium* (v. 293) (Lhostis, 2017: 157).

⁴⁶ Csapo plantea que la referencia a Mercurio está usualmente asociada a un *servus currens* como mecanismo de comicidad y que las comparaciones con personajes míticos deben ser parte de las convenciones cómicas griegas para este tipo dramático, cfr. Csapo (1987: 410).

⁴⁷ Tal como lo ha señalado Petrone (1977: 58).

⁴⁸ *Nunc Pinacium / age ut placet, curre ut lubet, cave quemquam flocci feceris, / cubitos depulsa de via, tranquillam concinna via.*

⁴⁹ *Si rex opstabit obviam, regem ipsum priu'pervortito.*

resto de las máscaras de la escena, abandona momentáneamente los semas propios del tipo *currens*: se detiene y reflexiona planteando que su ama debería enviarle embajadores, regalos de oro y cuadrigas para recibirlo, tal como lo señala Petrone: “Ma a scandire queste fantasticherie intervengono vocaboli impegnativi ed emblematici: per Pinacio è più giusto (...*aequiust*... v. 290) che Panegiri venga supplice da lui a chiedergli la notizia [...]”.⁵⁰

Ya antes, en v. 283, *Pinacium* recordó al auditorio los hechos acontecidos y las parodias y agones pasados, construyendo a la matrona, su ama, como *misera*.⁵¹ Esta mención preanuncia, en el medio de la apoteosis del regreso de los hermanos esposos, la salida de escena de las hermanas, el silenciamiento de sus voces y la clausura de su acción.

Pero volviendo al episodio del regreso y recibimiento de los esposos, Isayev plantea que es una forma plautina de manifestar alegría, de terminar con un conflicto y, obviamente, de generar comicidad: “*Many of the plays have extended scenes of homecoming or the welcome and greeting of a guest, which are often accompanied by mockery of such rituals of hospitality. The stock sequence consists of recognition of the traveller, then a greeting followed by an expression of pleasure for their safe return, continuing with an enquiry after health, and finally an invitation to dinner. Such flamboyance has no place in the Greek plays of Menander [...]*”.⁵²

El *servus*, además, antagoniza con el *parasitus* *Gelasimus*, se ríe de él y presagia el desenlace de la negación de

⁵⁰ Petrone (1977: 59).

⁵¹ *Pin. Quae misera in expectatione est Epignomi adventum viri* (v. 283).

⁵² Isayev (2017: 199).

la cena,⁵³ asumiendo en todo momento la centralidad o protagonismo de la escena. En efecto, este empoderamiento del *servus* por ser el único que conoce el hecho del regreso de los esposos y la afirmación de lo desdichadas que son las esposas que esperan, cierra el ciclo que se abrió con la referencia a Penélope y, en el marco de las convenciones plautinas ya enumeradas por Isayev, se parodian los rituales del recibimiento. Asistimos entonces, a una matrona despojada de poder, casi callada ante la actitud del *servus*, muy alejada de la máscara que enfrentó a su padre, con imágenes como la de la perra de caza,⁵⁴ y pactó la sororidad colaborativa con su hermana.⁵⁵ Así la matrona asiste al *acting* del “*gloriosus*” *servus* que en su parodia de los ritos de bienvenida, ordena limpiar la casa (*munditias volo fieri*. v. 347) y destruir las telas de araña:

Pin. [...] *ecferte huc scopas simulque harundinem,
ut operam omnem araneorum perdam et texturam
improbem
deiciamque eorum omnis telas.* (vv. 347-49)

Pin. Traigan aquí escobas y al mismo tiempo una caña, para que destruya todo el trabajo de las arañas y rechace su tejido y derribe todas sus telas.

Es interesante la forma en que *Pinacium* introduce el tema de las telas de araña y las arañas. Primero ordena que le traigan escobas y una caña y luego habla del trabajo de las arañas, como vimos en *Asinaria*, pero introduce la referencia al tejido y las telas y, además del verbo *deicio*, utiliza las formas

⁵³ Sobre este enfrentamiento y el motivo del viaje, ya hemos hecho referencia en un trabajo anterior: “El motivo del viaje en *Stichus* de Plauto” (en prensa).

⁵⁴ **Pan.** *Stultitiast, Pater, venatum ducere invitas canes. / Hostis es uxor invita quae ad virum nuptum datur* (vv. 139-40).

⁵⁵ Ver nota 13 del presente trabajo.

perdam e inprobem. Es significativa la imagen fálica de las escobas y la caña y los verbos que dan una idea de desgarrar, cortar, derribar, rechazar y destruir un trabajo elaborado por la representación arcana del oficio femenino: la araña. Justamente es el *servus*, representante del poder masculino de los esposos que regresan, el que plantea exorcizar el tejido de las arañas y simbólicamente, la obra de las esposas que esperaron y rodearon al *oikos* familiar con su tela.

Pinacium actúa la culminación del caos producido por la partida de los esposos y la instanciación de un nuevo cosmos, en el cual, los varones hacen la paz⁵⁶ y vuelven a silenciar a las mujeres y a confinarlas al interior del hogar. En efecto, los esposos regresan colmados de riquezas, las cuales son meticulosamente descriptas por el *servus*,⁵⁷ obviamente en clave cómica, como lo prueban los apartes esperanzados del *parasitus*, que culminan, inexorablemente, con la desilusión y el hambre. Este obsceno despliegue de riquezas indica simbólicamente que el poder fálico vuelve a los esposos, que en este nuevo cosmos restaurado, las tretas de mujer que permitieron sobrevivir al caos de la partida del esposo ya no tienen razón, por eso, como en el caso de Penélope, el tejido deja de proteger al *oikos* y es destruido, porque deviene en innecesario. Las telas de araña son sucedáneas del poder fálico femenino y la acción de rasgarlas y derribarlas con escobas y cañas marca la reinstauración de una lógica masculina y patriarcal, es decir que son los esposos y el padre los que vuelven a tener el poder.

La metáfora de las telas de araña como manifestación del poder femenino que envuelve el espacio íntimo para protegerlo

⁵⁶ vv. 408 y ss.

⁵⁷ vv. 373 y ss.

con el producto de su propio vientre está habilitado toda vez que las máscaras masculinas les reconocen a las esposas haber mantenido la casa y los bienes durante la ausencia de los esposos. En efecto, el *senex Antipho* dice a sus hijas: **An.** *Curate igitur familiarem rem ut potestis optume* (v. 145).⁵⁸ y luego será *Epignomus* quien en un soliloquio reflexionará:

Ep. [...] *Nimiast voluptas, ubi diu afueris domo,
Domum ubi redieris, si tibi nullast aegritudo animo
obviam.
Nam ita apsente familiarem rem uxor curavit meam,
omnium me exilem atque inanem fecit aegritudinum.*
(vv. 523-26)

Ep. Hay gran placer, cuando has estado por largo tiempo lejos del hogar, y regresas a casa sin encontrar pesar que afecte tu ánimo. En efecto, mi esposa cuidó el patrimonio familiar estando yo ausente tan bien que me evitó todos los pesares y me liberó de ellos.

El placer masculino de encontrar la casa y los bienes conservados como consecuencia de los oficios de las esposas impide interpretar la mención de las telas de araña en el sentido de las otras ocurrencias en la textualidad plautina. En *Stichus*, entonces, no están relacionadas con la pobreza o el abandono, sino con las estrategias de las esposas para proteger el *oikos* familiar ante la ausencia de los esposos. De alguna manera, estas esposas recurren al arcano oficio de la araña-mujer, el tejido, para mantener la *rem familiarem*, es decir, se empoderan, llenan el vacío tejiendo, apropiándose del falo. Solo las hijas de Aracne siguen trabajando, hilando y llenando los espacios cuando se vacían o son abandonados. La imagen del verso 6 en boca de

⁵⁸ “Cuiden, entonces, el patrimonio familiar como mejor puedan”.

Panegyris es más que clara a este respecto: **Pan.** *sollicitae noctes et dies, soror, sumu'semper.*

Si recordamos a Plinio El Viejo, la división del trabajo por género entre las arañas desapareció y las mujeres debieron hilar para proteger el hogar. La escena las reconoce, incluso las alude tiernamente en la mención del *parasitus* al frío que sufrirán estas mujeres arañas despojadas de sus telas,⁵⁹ pero como el poder es traslaticio y se instancia en palabras, las matronas serán confinadas al *oikos*, su voz ya no circulará, ni tendrán el protagonismo excluyente en la *cavea*, aunque sí participarán del banquete de bienvenida a los esposos en el interior de la casa, con lo cual, de alguna manera recibirán su recompensa, en una obra como *Stichus*, en la cual, finalmente, el éxito cómico o la risa punitiva se resuelven en términos de ser o no invitados a comer.⁶⁰

Bibliografía

Fuentes

Catullo (1997). *Le Poesie*. Torino: Einaudi.

Cicero, M. (1956). *De natura deorum [and] Academica* (Rev. and reprinted. ed., Loeb classical library). Translation by Rackham, H. Cambridge, Mass., London: Harvard Univ. Press; W. Heinemann.

Plautus (1963). *Comoediae*. I y II. Edited by Lindsay. W. M. Oxford: Oxford University Press.

Pline l'Ancien (1947). *Histoire naturelle*. Texte établi et traduit par A. Ernouth. Paris: Les Belles Lettres.

⁵⁹ vv. 349 y ss.

⁶⁰ Papaioannou remarca la importancia del tema de la cena en *Stichus* indicando una estadística de la mención a la *cena* y a la acción de *cenare* (43 veces), así como de una serie de términos relacionados con la comida o el hambre. Cfr. op cit. p. 197.

Estudios

- Abraham, K. (1922 [1966]). “L'araignée symbole onirique”, en *Oeuvres complètes*. T. 2: 1913-1925. 141-145
- Arnott, G. (1972). “Targets, techniques and tradition in Plautus’*Stichus*”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 19.1: 54-79.
- Beavis, I. (1988). *Insects and other invertebrates in classical antiquity*. Exeter: Exeter University Press.
- Borges, J. L. (1992). “La esfera de Pascal”, en *Obras Completas*. Vol. II. Bs. As: Círculo de Lectores, 230-232.
- Brescia, G. (2007). “Declinazioni plautine del doppio: una proposta di lettura dello *Stichus*”. *Bollettino di Studi Latini*. 37, nro 2: 549-566.
- Calvino, I. (2009). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Campos Fernández-Fígares, M. y Martos García, A. (2017). “El ciclo de Penélope y su universo expandido: Aproximación a la recepción del mito y reescrituras textuales en la era digital”. *Tonos Digital*. 33 (s/p). Versión digital disponible en https://www.researchgate.net/publication/318255286_El_ciclo_de_Penelope_y_su_universo_expandido_Aproximacion_a_la_recepcion_del_mito_y_reescrituras_textuales_en_la_era_digital.
- Csapo, E. (1987). “Is the Threat-Monologue of the *Servus Currens* an index of Roman authorship?”. *Phoenix*. 41. 4: 399-419.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont/Jupiter.
- Crampon, M. (1985). “*Salve Lucrum*. L’expression de la richesse et de la pauvreté chez Plaute”. *Annales littéraires de l’Université de Besançon*. 319. Paris: Les Belles Lettres.
- Cuesta, C. (1967). *Introduzione alla métrica di Plauto*. Bologna: Patron, 263-265.
- (1995). *Plauti Cantica*. Urbino: Quattro Venti, 382 y ss.
- Fraenkel, E. (1972 [1960]). *Elementi Plautini in Plauto*. Firenze: La Nuova Italia.
- Feltovich, A. (2015). “The many shapes of sisterhood in Roman Comedy”, in Dutsch, D.; James, Sh. & Konstan, D. *Women in*

-
- Roman Republican Drama*. Madison: Wisconsin University Press: 128-154.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Frontisi-Ducroux, F. (2006). *El Hombre-Ciervo y la Mujer-Araña*. Madrid: Abada.
- Isayev, E. (2017). *Migration, mobility and place in ancient Italy*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Jaime González, M. C. (2019). “Las habitaciones de Penélope”. *Nova Tellus*. 37. 2. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/815/1041>.
- Kossaifi, C. (2013). “Arachné”, en Montandon, A. (Dir.). *Dictionnaire Littéraire de la nuit*. Paris: Honoré Champion, 22-43.
- Krauss, A. (2008). “Panegyris Channels Penelope: *Mêtis* and *Pietas* in Plautus’s *Stichus*”. *Helios*. 25: 29-47.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lhostis, Nathalie (2017). “Les énoncés gnomiques plautiniens: le cas du *Stichus*”, en Faure-Ribreau, M. *Plaute et Aristophane: Confrontations*. Paris: Bocard: 147-61.
- López, A. (2000). “El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Iztiar Pascual”, en Andersen, K.; Bañuls, J. V. y De Martino, F. (eds.). *La dualitat en el teatre*. Bari: Levante Editori-Bari: 207-225.
- López Gregoris, R. (2015). “Prólogos retardados en la comedia plautina”, en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*. Bari: Levante Editori.
- Montserrat, V. y Melic, A. (2012). “Las arañas en la cultura y el arte de occidente”. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*. 50: 631-673.
- Moro, S. y Martí, M. E. (2020). “El motivo del tiempo en *Stichus* de Plauto”. *Auster*. 25, e059. <https://doi.org/10.24215/23468890e059>

-
- Papaioannou, S. (2016). "Plautus Undoing Himself- What is funny and what is Plautine in *Stichus* and *Trinummus*?" En Frangoulidis, S. et al. (eds.). *Roman Drama and its Contexts*. Berlin : De Gruyter : 167-201.
- Petrone, G. (1977). *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*. Palermo: Palumbo.
- (2015). "*Stichus*, commedia di situazioni", en *Lecturae Plautinae Sarsinates XVIII. Stichus*. Urbino: QuattroVenti, 37-54.
- Pricco, A. (2016). "El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*". *Anales de Filología Clásica* vol 1 nro. 29: 67-78.
- Tardin Cardoso, I. (2001). "*Matronae Virtuosae* no *Stichus* de Plauto". *Phaos*. 1: 21-38.
- Vázquez, R. L. (2016). "*Agite Ite Foras: Ferte Pompam* (St. 683) *Stichus* de Plauto y la escenificación del ritual". *Phaos*. 16: 141-159.
- Vázquez Recio, N. (2010). "De la 'araña de aire' a los 'piolines': Las transformaciones de Aracné en Julio Cortázar". *Amaltea*. 2: 123-142.
- Welsh, J. (2013). "'Weaving Spiders, Come not Here': Titinius 36 Ribbeck". *Mnemosyne*. 66: 784-90.
- Winter, J.-P. (2011). *Dieu, l'Amour et la Psychanalyse*. Paris: Bayard.

Las *ancillae* plautinas: perfiles sociales y roles escénicos

María Eugenia Martí y Stella Maris Moro

Universidad Nacional de Rosario

evgeny20@gmail.com; smmoro@yahoo.com.ar

Tal vez uno de los rasgos más llamativos de la comedia de Plauto y Terencio sea la fuerte tipificación de sus personajes. Nada hay que avale mejor esta afirmación que la lectura seguida de las comedias plautinas o terencianas: una vez concluida ésta, difícilmente podrá el lector distinguir cuál era el argumento de una determinada; en cambio, será capaz de caracterizar sin mayor dificultad a uno de sus tipos fijos y constantes: el servus, el senex, el adulescens, la meretrix, la matrona, el parasitus. (López y Pociña, 2007: 44)

La *ancilla* y los espacios femeninos: oposiciones, solapamientos y continuidades

Los personajes de la *palliata* plautina han concitado la atención de incontables trabajos críticos que han puesto de relieve su calidad de estereotipos,¹ rápidamente reconocibles por detalles de vestuario y actuación para un público altamente disperso en el contexto ruidoso y atractivo de los *ludi* (Beare, 1972: 139; Pricco, 2003: 140; 2006: 358-9). No obstante, esto

¹ Cf. Duckworth (1952); López y Pociña (2007: 44-5); Codoñer (1997: 35); Rabaza *et al.* (1990, 1994, 1998, 1998, 2001, 2016); López Gregoris (2006: 119-120), entre muchos otros.

no implica hallar una iteración completa del haz de rasgos constitutivo de cada máscara de un texto a otro, sino el despliegue de una serie de opciones a partir de las cuales se jugaba cierta “originalidad” en cada personaje. Según Duckworth (1959: 236):

Los propios dramaturgos eran conscientes de la existencia de numerosos estereotipos. [...] Sin embargo, los personajes de la comedia romana eran mucho más ricos y más variados de lo que tal lista indicaría. Existen numerosas variaciones dentro de cada tipo fijo y los personajes ostentan un amplio rango de virtudes y fragilidades humanas.²

En efecto, más allá de los rasgos fundamentales que han permitido, a partir de oposiciones binarias prefiguradas (hombre/mujer, libre/esclavo, anciano/joven), conformar un listado clasificatorio inicial de las máscaras plautinas (García Calvo, 171: 8), la interacción escénica que se da entre los personajes revela un entramado más complejo de características que son atravesadas, en gran parte, por los discursos sociales de la Roma de Plauto.

Las *ancillae*, especialmente, parecen diseñar sus perfiles mediante un juego de continuidades y solapamientos con las particularidades constitutivas de sus amas: sostienen sus discursos en la práctica, ejecutan sus planes, comparten sus experiencias. Por lo tanto, y gracias a determinados rasgos heredados, obran como secuaces, vicarias actanciales o agentes de sus señoras. Esto conlleva una consecuente diferenciación de su comportamiento que permitiría distribuirlas en dos grandes

² La traducción es nuestra.

grupos: aquellas que sirven a las *matronae* y aquellas que proporcionan asistencia a las *meretrices*.

Este agrupamiento permite visualizar la transmisión de características que opera entre las *ancillae* y sus amas: por una parte, la *ancilla*, cuando se encuentra al servicio de una *meretrix*, le hereda su sabiduría basada en la experiencia y la maestría en el ejercicio de la profesión, dado que el ámbito de las costumbres y conductas amoratorias se instaura como territorio de interacción en el que habitan y que dominan a la perfección; por otra, la esclava de la *matrona* adopta la perspectiva de su ama –quien evidencia en sus *dicta* y comportamientos escénicos rasgos más acordes con la mentalidad romana que con el imaginario griego– y colabora con ella en las acciones destinadas a encauzar a otras máscaras para que no transgredan los valores y principios del *mos maiorum*, ya que el espacio familiar, su coherencia y sostenimiento, constituyen el territorio de influencia de estas máscaras.

En este sentido, no podría pensarse a la *ancilla* como tipo fijo, constante y coherente, cuyos rasgos estables sean siempre idénticos, sino en variables contextuales que se desarrollan a partir de las interrelaciones escénicas con otras máscaras y de los espacios en que se mueven.

Nos proponemos, entonces, indagar en los modos de interacción de estas *personae*, a partir de la hipótesis de que parecen actuar como andamiaje que completa, corrige o redimensiona los haces de rasgos que caracterizan a sus amas. Abordaremos estas facetas de la *ancilla* en dos obras de Plauto: *Casina* y *Mostellaria*. A pesar de que esta máscara ha sido tratada generalmente como una entidad escénica de poca

trascendencia,³ y aun cuando es cierto que algunas criadas tienen roles prácticamente incidentales o en segundo plano, en estas dos comedias su participación se vuelve central en ciertos pasajes, mientras que en otros el segundo plano –entendido como la posibilidad de realizar una rutina de ejecución detrás del foco de atención– pone en evidencia cómo uno de los personajes puede, desde el fondo de la escena, hacer más visibles las características constitutivas de otros.

Matrona y ancilla, entre mores maiorum

Cuando las *ancillae* plautinas sirven a una matrona, suelen darle continuidad a la ruptura del verosímil dramático al que, en primera instancia, se ajustan sus amas. Las *matronae* de la *palliata* suelen erigirse en figuras representativas de la romanidad, en contradicción con la ilusión de una escena construida como griega. En este sentido, vehiculizan, tanto en sus *dicta* como en su comportamiento escénico e intervención en la *fabula*, los discursos y valores oficiales de la Roma republicana, propios del sistema senatorial que sustentaba económicamente las puestas en escena (Cf. Rabaza et al. 1990).

De la misma manera que la *matrona* y el *senex* “(...) anclan sus performances ficcionales en agentes sociales latinos (una, sosteniendo el *mos maiorum*; otro, mostrando sus posibles desvíos y rectificaciones)” (Rabaza et al., 2003: 32), las *ancillae* que sirven a las matronas colaboran con ellas en las acciones destinadas a sancionar los comportamientos que se apartan de la normativa social.

³ Duckworth (1952: 253): “Maids regularly have inorganics roles, appearing often in only one or two scenes”.

El objeto por excelencia de tal sanción suelen ser los *senes amatores*. Al deponer el *imperium* y desestimar la *continentia* que debería regir sus comportamientos públicos, estos *senes* se convierten en débiles víctimas del *morbum amoris* y, por lo tanto, infractores de la *virtus*, propiedad constitutiva de la ciudadanía (Schniebs, 2006: 87). En el caso de *Lysidamus*, el *senex amator* de *Casina*, el amor inapropiado resulta el móvil adecuado para incursionar en excesos inconvenientes, tanto en el arreglo personal como en su voluntad de satisfacer sus propios placeres sexuales, aun en detrimento de los intereses de su propio hijo, con ofensa a su mujer y perjuicio de su familia:

*Ly. [...] qui quom amo Casinam, magis niteo, munditiis
[munditiam antideo:
myropolas omnes sollicito, ubicumque est lepidum
[unguentum, unguor,
ut illi placeam; et placeo, ut videor. sed uxor me
[excruciat, quia vivit.
(vv. 225-7)*

Ly. [...] Porque, desde que amo a Casina, resplandezco más, aventajo en elegancia a la elegancia misma: agito a todos los perfumistas, donde quiera que encuentro un perfume agradable, me perfumo, todo para agradarle a ella; y le agrado, según me parece. Pero mi esposa me atormenta, porque vive.

Toda forma de *luxuria*, entendida como superabundancia o desequilibrio (Grimal, 2008: 81) se opone a la *gravitas* que diseña el perfil del ciudadano; así, el comportamiento del *senex* representa la transgresión de estas pautas esperadas, ya que debería evitar el exceso en “(...) cada una de sus conductas, incluido su arreglo personal, la satisfacción de los placeres, etc.” (Schniebs, 2006: 88). Por el contrario, *Lysidamus* escenifica

todas las infracciones a las normas sociales y su esposa se ve obligada a censurar los desvíos que el anciano consuma:

Cl. Eho tu nihili, cana culex, vix teneor quin quae decent
[te dicam,
senecta aetate unguentatus per vias, ignave, incedis?
(v. 239-40)

Cl. ¡Eh! Vos, inútil, viejo verde, apenas me agunto
decirte lo que te merecés, ¿con la edad que tenés, andar
por las calles todo perfumado?

Cleustrata lleva las riendas de la trama y urde engaños para lograr su venganza contra el adúltero *senex*, un *cana culex* (v. 239) que rivaliza con su hijo para conseguir los favores sexuales de una criada:

Cl. St! tace atque abi; neque paro neque hodie coquetur,
quando is mi et filio advorsatur suo
animi amorisque causa sui,
flagitium illud hominis. ego illum fame, ego illum siti,
maledictis, malefactis amatorem ulciscar,
ego pol illum probe incommotis dictis angam,
faciam uti proinde ut est dignus vitam colat,
Acheruntis pabulum,
flagiti persequentem
stabulum nequitiae. (vv. 148 a 159)

Cl. ¡Shss! Callate y andá; ni lo preparo ni se cocina hoy,
cuando ese se enfrenta a mí y a su hijo, a causa de su
placer y sus amoríos, esa vergüenza de hombre. Lo voy a
hacer pasar hambre, lo voy a hacer pasar sed, me voy a
vengar de ese amante con mis malos dichos y malos
hechos. Yo, por Pólux, lo voy a estrangular con insultos.
Así que voy a hacer que lleve la vida de la que es digno,
¡comida del Aqueronte, perseguidor de ignominias,
madriguera de perversidad!

La matrona, de este modo, no solo verbaliza su condena a la actitud del *senex*, también adopta un rol agentivo para reencauzar sus violaciones a las normas que rigen el comportamiento social esperado. La ejecución de este rol punitivo en la *fabula* la impulsa a intervenir activamente en la intriga y diseñar engaños (vv. 589-90; 769 ss.; 860 ss.) para ayudar al *adulescens* a obtener su objeto de deseo, en perjuicio de su rival amoroso, el *senex*. Si bien este accionar resulta típico del *servus callidus* en las obras plautinas, el desplazamiento de roles canónicos que opera en *Casina* responde a que la “calidad de *callidus*” como articulación compositiva puede ser asumida por otras máscaras (Rabaza et al., 2006: 25). Por tal motivo, este papel es subsumido por la matrona, es decir, aquella que suele representar el signo de cohesión de los valores propiamente romanos, no solo cuando reproduce los discursos oficiales en sus *dictae*, sino también cuando ejecuta una sanción social mediante un despliegue de estrategias *callidae* que le otorgan agencia escénica.

Sin embargo, aunque las *matronae Cleustrata* y *Myrrhina*, su colega y compañera en esta obra, permanezcan como autoras intelectuales de los hechos, la efectiva concreción de los planes se logra gracias a la participación ejecutiva de la *ancilla Pardalisca*:

*Pa. Ludo ego hunc facete;
nam quae facta dixi omnia huic falsa dixi:
era atque haec dolum ex proxumo hunc protulerunt,
ego hunc missa sum ludere.* (vv. 685-88)

Pa. A este lo agarro para la joda, porque todo lo que le dije que está ocurriendo fue mentira: mi señora y su vecina inventaron esta trampa y me mandaron a engañarlo.

En el curso de su colaboración con los engaños diseñados por las matronas, la *ancilla* reproduce el discurso de su ama y da continuidad a la función propia de la *mater familias* —preservar el patrimonio, la unidad familiar y los principios del *mos maiorum*—:

Ly. *Perii hercle ego miser.*

Pa. *dignus es.* (v. 681)

Ly. ¡Por Hércules! ¡Yo, desgraciado, estoy perdido!

Pa. (*aparte*) Te lo merecés.

En esta obra, por tanto, vemos cómo *Pardalisca* se torna agentiva como su ama, de modo tal que se evidencia un solapamiento de características y funciones dramáticas entre ambas máscaras.

En Plauto, las *personae* femeninas que están por fuera del espacio del deber ciudadano, tales como las *meretrices* y las *lenae*, utilizan la palabra para engañar y lograr así sus fines, por lo que la mentira forma parte de sus identidades, pero esta no suele ser una conducta habitual de la matrona. Sin embargo, *Cleustrata* constituye una excepción a las actitudes no activas propias de las matronas (Rabaza et al. 2001: 335), al punto de llegar, incluso, a vanagloriarse de sus argucias, a las que califica de engaños realizados “elegantemente” (*lepide ludificatus*, v. 558).

La calidad de elaboración de sus mentiras lleva a *Myrrhina* a establecer un parangón entre ellas y los artífices de la palabra: “*Nec fallaciam astutiores ullus fecit / poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis*” (vv. 860-1).⁴ En estas palabras de *Myrrhina* se puede reconocer una de las funciones del *servus callidus*, de la que se han revestido las matronas: al escribir una trama dentro de otra, obran como poetas, logran “(...) instalar una puesta en escena interna”, se apropian “(...) de discursos de simulación dentro de la simulación instituida” (Rabaza et al. 1994: 267).

La *ancilla Pardalisca* se hace eco de las mentiras de las matronas y las pronuncia en vistas de la consecución del plan, a tal punto que *Lysidamus* le atribuye el don de sostener un discurso *blande* (v. 707). La continuidad de comportamientos también se observa con respecto a la vigilancia. Sabemos que la matrona mantiene bajo ojos espías a su marido:

*Cl. Te sene omnium † senem neminem esse ignaviozem.
unde is, nihili? ubi fuisti? ubi lustratu's? ubi bibisti?
mades mecator: vide, palliolum ut rugat.* (vv. 244-46)

Cl. No hay entre todos los viejos un viejo más flácido que vos. ¿De dónde venís, inútil? ¿A dónde fuiste? ¿Por dónde anduviste vagando? ¿Dónde estuviste tomando? Matás de baranda a vino, ¡por Cástor! Mirá el manto, cómo está arrugado.

También *Pardalisca* es acusada por *Lysidamus* de espiar (*speculare*) (789 y ss.). Pero la vigilancia, en su caso, es un mandato que proviene de su ama: “*te nunc praesidem/ volo hic,*

⁴ “Ningún poeta hizo un engaño más astuto que este que realizamos nosotras ingeniosamente”

Pardalisca, esse, qui hinc exeat/ eum ut ludibrio habeas.” (vv. 866-68).⁵

De este modo, se explica por qué *Cleustrata* decide ignorar los consejos de su vecina: dejar que su marido ande enamorado mientras a ella no le falte nada en casa (vv. 204-7)⁶ a fin de evitar la temida fórmula de divorcio (vv. 210-1).⁷ *Cleustrata* no adopta el rol pasivo y obediente propio de una esposa romana, no domina su ánimo ni se dispone a hacer lo que su marido quiere que haga, ni evita contradecirlo, como él mismo le reprocha:

Ly. iam domuisti animum, potius ut quod vir velit fieri, id facias, quam adversere contra” (vv. 252-3)

Ly. ¿Ya domesticaste tu ánimo, de forma tal que hagás lo que tu marido quiere que se haga, en vez de ponerte en su contra?

La actitud que ostenta la matrona —su infracción al deber— responde de modo directo y proporcional a la intromisión indebida de su marido en territorios y ocupaciones que deberían resultarle ajenos:

⁵ “Quiero que ahora te quedés aquí de guardia, *Pardalisca*, para que al que salga, lo agarrés para la joda”

⁶ *My. Tace sis, stulta, et mi ausculta. noli sis tu illi advorsari,/sine amet, sine quod libet id faciat, quando tibi nil domi delictuom est.* [*“My.* Callate, pavota, y escuchame. No quiero que te pongás en su contra, dejalo que se enamore, dejalo que haga lo que quiera, siempre y cuando no te falte nada en casa”].

⁷ *My. Insipiens, semper tu huic verbo vitato abs tuo víro. / Cl. Cui verbo? My. Ei foras, mulier.* [*“My.* Ignorante, vos siempre tenés que evitar esa expresión de parte de tu esposo. *Cl.* ¿Cuál expresión? *My.* “Andate, mujer...”].

*Cl. Quia, si facias recte aut commode,
me sinas curare ancillas, quae mea est curatio.*
(vv. 260-1)

Cl. Porque, si te portaras de modo correcto y razonablemente, me dejarías a mí ocuparme de las esclavas, que es mi tarea.

Esta respuesta irónica es una muestra más de que la matrona, con ayuda de su *ancilla*, adopta una voluntad agentiva en la obra con un motor importante: todo lo que hace, lo hace en favor de su hijo ausente, velando por sus intereses, como sabemos desde que lo anunciara el prólogo (vv. 58-9 y 63).⁸

Para llevar a cabo sus fines, expande su ámbito de poder hasta incluir y alcanzar a la *ancilla Pardalisca*, que ejecuta sus planes y despliega recursos de astucia también con “calidad de *callidus*”. De este modo, no solo ejecuta órdenes de las matronas para intervenir activamente en la artimaña diseñada por ellas (Cf. vv. 686 y ss.), al desplegar sus dotes para la duplicidad y la persuasión, sino que además reproduce en su discurso, cuando destina deseos auspiciosos a la pretendida “novia” disfrazada, la capacidad que poseen las mujeres casadas para mantener bajo su artificiosa dominancia a sus maridos:

*Pa. Sensim supera tolle limen pedes, mea nova nupta;
sospes iter incipe hoc, uti viro tuo
semper sis superstes,*

⁸ *Pr. senis uxor sensit virum amor operam dare, / propterea una consentit cum filio. [...] sciens ei mater dat operam absenti tamen.* [“*Pr.* La mujer del viejo se dio cuenta de que su marido se preocupa por un amor, por lo que hace causa común con su hijo. [...] Consciente de esto, la madre se preocupa en favor del [hijo] ausente”].

tuaque ut potior pollentia sit vincasque virum victrixque
[sies,
tua vox superet tuomque imperium: vir te vestiat, tu
[virum despolies.
noctuque et diu ut viro subdola sis, opseco, memento.
(vv. 815-820)

Pa. Levantá con cuidado el pie sobre el umbral, nueva novia: comenzá con buenos auspicios este camino, para que siempre sobrevivas a tu marido, para que afirmes tu poder sobre él y lo domines y seas la victimaria de tu marido, y para que tu voz supere su autoridad: que tu marido te vista y tú lo despojes; acordate, por favor, de no parar de engañarlo, noche y día.

Por lo expresado hasta aquí, queda evidenciada una estrecha continuidad en la función que desempeñan la *ancilla* y la matrona, no solo en la obra a nivel del rol escénico, sino también a nivel de los discursos sociales, como representación de un signo de cohesión de los valores que hacen a la identidad de la Roma republicana en expansión, aunque ello implique la persecución, vigilancia, engaño y castigo de los *senes amatores* que, por su comportamiento disipado, eluden sus obligaciones familiares.

Meretrix y ancilla, entre mores amantum

En *Mostellaria*, la *ancilla Scapha* se presenta como una antigua prostituta que sirve ahora a *Philematium*, una *meretrix* ‘*univira*’, es decir, enamorada de un único amante, al que pretende serle fiel.

“La *meretrix* –leemos en Rabaza et al. (1998: 203)– se nos revela involucrada en las *fabulae* como ajena a la condición de portavoz o ejemplo del *mos maiorum*”. Sin embargo, y pese a

estar aparentemente por fuera de la norma social, continúa marcando, aunque por oposición, las pautas de conducta esperables: “Las meretrices (...) constituyen un modo velado de registrar una moralidad, una vía indirecta que, bajo la apariencia de una máscara no sujeta a sanción, ejerce sanción sobre la *incontinentia*” (Rabaza et al., 1998: 223).

La prostituta que aquí nos ocupa se debate entre la permanencia y el desvío respecto de su *status*: “Las meretrices enamoradas –continúan los autores citados– (...) sufren una suerte de ‘matronización’, comienzan a mediatizar (...) un incipiente discurso moral que alude a la fidelidad al esposo-amante” (Rabaza et al., 1998: 223). Se establece así una zona borrosa cuyos límites dejan de estar claramente señalados, es decir, una franja gris donde las prostitutas enamoradas quieren situarse como mujeres honestas, leales y desinteresadas.

Si consideramos los *mores maiorum* como el repertorio de conductas esperables en la sociedad romana, las *matronae* “desobedientes” y las “meretrices” fieles parecen crear una zona de transición. Estas mujeres o bien sostienen el patrimonio y mantienen el culto de los lares, o se presentan como amenaza para el patrimonio, pero absorben los excesos, los amortiguan y neutralizan (Rabaza et al., 1998: 227).

Configuran de este modo un espacio intermedio, en el cual ceden a las “obligaciones” propias de su rol social por una pasión amorosa que las saca de eje y las impulsa a comportarse como diferentes a sí mismas: unas, las *matronae*, se sublevan a maridos que se enamoran fuera de casa; otras, las *meretrices*, se enamoran de jóvenes y se apartan de su oficio, de modo tal que se crea una zona de riesgo que amerita, si no un discurso sancionador, al menos la debida advertencia.

Así como en *Casina* veíamos que las reprimendas de *Myrrhina* y de *Lisidamus* hacia *Cleustrata* apuntaban a señalarle el *status* social de su rol, en *Mostellaria*, *Scapha* aparece en escena para promover la vuelta al orden instituido: *Sc. [...] matronae, non meretricium est unum inservire amantem* (v. 190).⁹

La *ancilla* de *Philematium* se presenta, entonces, como reguladora del comportamiento de la *meretrix*, como una guardiana que viene a recordarle las obligaciones del oficio.¹⁰ Su discurso (vv. 159 ss.) se articula a partir de tres significantes centrales: la apariencia agradable, la edad y el dinero, que permiten poner en juego contrastes de los que la propia *ancilla* se presenta como testimonio vivo; la joven es instruida (*docta* v. 186), pero actúa tontamente (*stulta* vv. 187 y 194); es de edad juvenil (*aetatula* v. 217) y bonita (*lepida* v. 168), por lo que no necesita adornos ni afeites, pero olvida que un día (*in senecta*) no lo será; tiene suficiente provisión (*victum* v. 224) para hoy, pero ese *peculio* (*res* v. 235) no le alcanzará para mañana, tal como le ocurrió a *Scapha*, que junto con su juventud ha perdido tanto belleza como riquezas.

El amor, entonces, opera como agente disruptivo y desestabilizante. Leemos en Schniebs (2006: 427): “Concebido el amor como una especie de enfermedad, la tradición suele representar al varón apasionado como un individuo físicamente disminuido como resultado de los estragos que provoca en él la compulsión de la que es presa”. Algo de este debilitamiento se

⁹ “Es de matronas, no de prostitutas, dedicarse a un solo amante”

¹⁰ Este mismo rol escénico de regulación respecto del comportamiento de la *meretrix* enamorada lo encontramos encarnado también por la *lena* en *Asinaria*, cuando *Cleareta* amonesta a su hija por amar a un solo hombre.

observa también en esta *meretrix* que se aparta de la dureza y frialdad constitutivas de su estereotipo por amor.

Si la *ancilla* de *Mostellaria* ha caído en la pobreza por no acumular suficiente durante el ejercicio de la prostitución, es posible pensar que se ha visto obligada a entrar al servicio de *Philematium* para sobrevivir. De este modo, la presencia de *Scapha* recuerda que la *meretrix*, devenida liberta por obra de su generoso enamorado puede acabar nuevamente atada a la servidumbre si se mantiene fiel a un solo amante y no puede ahorrar lo suficiente para cuando la belleza y el caudal se hayan acabado:

Sc. Iam ista quidem absumpta res erit: dies noctesque
[estur bibitur,
neque quisquam parsimoniam adhibet: sagina plane est.
(vv 235-6)

Sc. De seguro este caudal ya se habrá agotado: comen, beben noche y día, y nadie usa la moderación: evidentemente esto es un engordadero.

La *ancilla* aparece, entonces, como experta en las artes meretricias. A través de una sabiduría que intenta heredar a su señora, le aconseja cómo enamorar a los jóvenes sin afeites, ni adornos ni vestidos: no es por lo exterior, sino a través de *lepidi mores* que se asegurarán el éxito con sus amantes:

Sc. Quin tu te exornas moribus lepidis, quom lepidi tute
[es? (v. 168)

Sc. ¿Por qué no te adornás con costumbres lindas, ya que vos misma sos linda?

El joven *Philolaches*, que escucha desde lejos, aprecia la sabiduría que esta antigua prostituta posee, pero confunde su sapiencia sobre el oficio con un saber sobre el amor:

*Ph. [...] ut lepidè omnes mores tenet sententiasque
[amantum. (v. 171)]*

Ph. [...] ¡Cuán lindamente conoce todas las costumbres y pensamientos de los amantes!

En síntesis, lejos del *mos maiorum* de la matrona y su *ancilla*, las advertencias y consejos de *Scapha* operan construyendo estas otras costumbres, las del halago, la seducción y la atracción, que el propio *adulescens* confunde con *sententiae amantum*.

***Argentum* que fluye incumbe a alguna fémina**

Como se mencionó anteriormente, a través de la *palliata* plautina se vislumbran rupturas con el verosímil de ambiente griego, en la medida en que emergen en los *dicta* de las máscaras rasgos propios del imaginario social de la Roma republicana, cuyo eje se asienta en la figura del *vir*:

En el código cultural la identidad del *vir* está determinada por dos factores, virtud (*virtus*) y poder (*imperium*), que se presuponen e implican recíprocamente y que responden a sendas características de la sociedad romana. En efecto, por ser una sociedad patriarcal y falocéntrica, el varón es el modelo de la especie que, en razón de tal, puede y debe ejercer el poder sobre lo otro de sí. (Schniebs, 2006: 83)

En este contexto, el *imperium* se consagra como rasgo constitutivo de su identidad, definido como la capacidad y el acto de ejercer el poder, de controlar y controlarse (Schniebs, 2006: 86-7). Se trata de un valor que trasciende el ámbito de lo familiar, en la medida en que más allá del dominio sobre sí mismo y sobre la familia, este concepto se aplica también a los generales en relación con sus subordinados en el ejército o a los magistrados respecto de los ciudadanos de Roma. *Fortitudo*, *temperantia*, *moderatio*, *prudentia*, *fides* y *gravitas* son algunos de los aspectos que constituyen la *virtus*, de modo tal que la *luxuria*, entendida como *incontinentia* y falta de dominio de sí, implica la pérdida del *imperium* en tanto que trastoca el orden social y arrecia contra las estructuras patrimoniales de lo público o lo privado. En este sentido, el resguardo de la integridad de los *mores maiorum* es también el cuidado de la integridad de los bienes, del patrimonio.

En el marco de la *palliata*, cuando ciertas máscaras contravienen los valores sociales que deberían guiar sus comportamientos, otras máscaras (muchas veces femeninas) ponen en evidencia la infracción, la corrigen o la encauzan, ya que sus papeles consisten en ser garantes y custodias de estos valores. El dinero (*res*, *argentum*) entonces, se presenta en el discurso de estos personajes femeninos como significativo con un alto valor simbólico.

Ahora, tal significativo puede obrar en sentidos opuestos según cuál sea el territorio propio de la máscara: ya sea que se trate de la *meretrix*, motor de dilapidación de los bienes, agente de absorción desmesurada de dinero (pensemos en la *Phronesium* de *Truculentus*), ya sea de la *matrona*, resguardo de los bienes económicos y simbólicos que dan cohesión a la

familia, en todos los casos existe una relación manifiesta entre las figuras femeninas y el dinero.

Algunas veces, como en *Asinaria*, las matronas con dote ocupan una posición que produce el secuestro del *imperium* del marido; otras, como en *Casina*, a pesar de que sus maridos les provean todo lo necesario (esclavos, ropa, sustento económico), absorben el *imperium*¹¹ y resguardan el patrimonio también en un doble sentido: tanto cultural y moral (por encauzar los excesos de los *senes amatores* que implican una falta a los principios de los *mores maiorum*) como material (por evitar amores que implican el menoscabo económico):

Cl. Immo age ut lubet bibe, es, disperde rem. (v. 248)

Cl. ¡Claro, hacé lo que quieras, tomá, comé, malgastá tus bienes!

La *meretrix*, por su parte, trae a escena la voracidad y dilapidación, el despilfarro de los bienes paternos, del caudal familiar. Ahora bien, aun cuando la profusión en el gasto deviene exceso, *luxuria* que afecta la constitución moral del enamorado, esta sed interminable de la *meretrix* por el oro revela una pulsión acumulativa que confirma la idea de patrimonio como valor ideológicamente instituido.

En tal sentido, la ya clásica división entre prostitutas enamoradas y las que no lo están, revela los dos polos de esta relación, en la medida en que, mientras las últimas, en su ambición desmedida, confirman el valor simbólico del peculio, las primeras lo consagran como inesperadas protectoras.

¹¹ *Cas.* v. 409: *me vivo mea uxor imperium exhibet* [“estando vivo yo, mi mujer ostenta el poder”].

Un claro ejemplo lo encontramos en *Mostellaria*: la *meretrix* enamorada se desdibuja respecto de su rol de absorción desmesurada de dinero. Sin embargo, cuando insiste en comportarse ‘*univira*’, la *ancilla* intenta volverla a su *status* social, la aconseja para que actúe de modo consecuente con su oficio y la resguarda en lo posible de revelar el artificio. Si *Philematium* se “matroniza”, no solo debe recogerse el cabello al modo de la matrona, sino que, además, debe apartarse del *argentum*, al punto de estarle vedado todo contacto con algún metal que pueda sugerir una reincidencia en el oficio:

Sc. Linteum cape atque exerge tibi manus. Ph. Quid ita,
[obsecro?

Sc. Vt speculum tenuisti, metuo ne olant argentum
[manus:
ne usquam argentum te accepisse suspicetur Philolaches.
(vv. 267-9)

Sc. Tomá un paño y límpiate las manos.

Ph. ¿Y eso por qué, decime?

Sc. Como agarraste el espejo, temo que tus manos huelan a plata.

Al trazar el límite, *Scapha* deja en claro que asumir un rol implica un posicionamiento respecto del dinero: si se asume como *meretrix*, *Philematium* está condenada a la acumulación; como *matrona*, en cambio, no le es dado siquiera palparlo.

Convertido en significante privilegiado, la preservación del patrimonio o la sed desmesurada por conseguirlo se presentan como dos polos de una misma cuerda tensada a partir de valores propios del discurso social y las máscaras femeninas de la *palliata* no parecen escapar a esa lógica.

La *ancilla*, esa *partenaire* espectacular y especular

Según lo relevado, los perfiles de las *ancillae* parecen diseñarse en función de continuidades y solapamientos con las áreas de acción y las propiedades identificatorias de sus amas: sostienen sus discursos, ejecutan sus planes, colaboran con sus intereses. Por lo tanto, y a partir de rasgos heredados, obran como secuaces o agentes vicarias, como emisarias o dobles de sus señoras, al menos cuando poseen parlamentos y partes significativas en las obras.

Las criadas de matronas acompañan a las amas en sus planes, se proyectan en escena como máscaras de otra máscara, la *mater familias*, y dan continuidad a sus propiedades y perfiles constitutivos. Así, en *Casina*, los motivos que impulsan el accionar de la matrona son el cuidado de los intereses del hijo ausente y la cohesión familiar, y los mismos móviles parecen impulsar las acciones de la *ancilla*, quien actúa como asistente de su dueña para mantener el patrimonio y la unidad de la *domus*.

Aquellas que sirven a prostitutas, las aconsejan en su oficio; en el caso de *Scapha*, traza una línea divisoria clara que recupera la identidad de la *meretrix* (ya que no pueden convivir en ella su oficio y el desempeño como *univira*) al volver a erigir el estereotipo social. Esta *ancilla* recuerda a *Philematium* que su rol es la desmesura, la absorción desmedida de dinero, pero que, si no actúa de ese modo, solo le queda travestirse en matrona. En este gesto, el valor simbólico de la riqueza y, por ende, del patrimonio, queda resguardado.

Se trata, pues, de personajes que sostienen los rasgos que deben portar sus respectivas señoras, incluso cuando estas flaquean.

Al acompañar, proyectar o regular la conducta de su ama, la *ancilla* exhibe ella misma una conducta unívoca: sin importar cuál sea la casa a la que sirva, es el instrumento que recupera el orden cuando algún personaje lo desestabiliza, el brazo que ejecuta las órdenes de su ama y restablece los límites cuando estos se diluyen. De esta forma, bajo una aparente diversidad, revela un enunciado homogéneo, coherente, siempre al servicio de los discursos sociales que dan marco a la puesta en escena.

Bibliografía

Fuente

Leo, F. (1985). *Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.

Estudios

Beare, W. (1972). *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, Trad. E. J. Prieto. Buenos Aires: EUDEBA.

Codoñer, C. (ed.) (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

Duckworth, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy*. New Jersey: Princeton University Press.

García Calvo, A. (1971). “Prólogo”, en *Pséudolo o Trompicón*. Madrid: Cuadernos para el diálogo: 8-15.

Grimal, P. (1993). *La vida en la Roma Antigua*. Barcelona: Paidós.

López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid: Akal.

López Gregoris, R. (2006). “Plauto y la originalidad”, en *Minerva. Revista de Filología Clásica*. 19: 111-130.

Rabaza, B.; Pricco, A.y Maiorana, D. (2006). “La *meretrix* de la comedia plautina. *Phronesium*: una monstruosidad tolerada”, en De del Sastre, E.; Rabaza, B. y Valentini, C. (eds.). *Monstruos y Maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Rosario: Editorial Homo Sapiens: 17-34.

.....(2001). “La voz femenina en el *Miles Gloriosus*: la puesta en escena de un simulacro”, en Rabaza, B.; Huber, E.; Caballero, E. (comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. C.E.L., F.H.yA.UNR Ediciones. Rosario: Homo Sapiens: 331-348.

.....(1998). “El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno”, en Pociña, A. y Rabaza, B. (eds.). *Estudios sobre Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Rabaza, B.; Pricco, A.; Maiorana, D.y Pérez, L. (1994). “El *servus* en la Palliata Plautina: la *servi facultas* como ficción del espacio de poder”, en Royo, M. y Wendt, S. (eds.). *Homenaje a Aída Barbagelata. In Memoriam*, Tomo I. Buenos Aires: Actualidad Producciones: 265-272.

- :.....(1990). “Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: la matrona (personajes de la comedia latina)”. *Revista de LETRAS* 2, Facultad de Humanidades y Artes, UNR: 69-73.
- Pricco, A. (2006). “Teatralidad cognitiva y teatralidad psicofísica en el discurso terenciano: la constitución del auditorio” en Pociña, A., Rabaza, B. y Sillva, M. de F. (eds.). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada: 357-371.
- (2003). “La traducción de la comedia de Plauto: relación teatral y puesta en escena” en Dubatti, J. (ed.), *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectiva sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Atuel: 139 -151.
- Schniebs, A. (2006). *De Tibulo al Ars Amatoria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Lucretius in love: la mujer y el amor en el De rerum natura

Manuel Molina Sánchez
Universidad de Granada
mmolina@ugr.es

Cuando Valentí Fiol, uno de los traductores más reconocidos de Lucrecio al castellano, en la “Introducción” a su traducción aborda las características de la personalidad del poeta, manifiesta lo siguiente (1983: XVIII s.):

A ningún lector del poema se le hará difícil imaginar a Lucrecio como un espíritu emocionalmente desequilibrado, obseso, mal ajustado con su mundo, lo que, sin pretender a la exactitud técnica, podríamos llamar un neurasténico. Aun descontando lo que en su actitud hay de simple fanatismo de escuela, de las páginas del *De rerum natura* emerge la imagen de un hombre violento en sus emociones y en sus creencias [...]; un alma atormentada, que pugna no tanto para convencer a los demás como para salvarse a sí misma, presa de angustia vital, pesimista, interiormente escindida.

Y culmina su exposición aceptando la noticia de San Jerónimo sobre el suicidio del poeta (*ibid.*):

Que un hombre mentalmente desequilibrado como el que creemos adivinar aquí, melancólico y torturado, pusiera término a su vida en una crisis de depresión, nada tiene de inverosímil, y lo prudente es, por tanto, aceptar sin más la escueta información de San Jerónimo [...]; su fin habría sido así un trágico ejemplo de aquel odio a la vida

que, como dice el mismo poeta, es un producto del temor a perderla.

Ciertamente estas manifestaciones son una muestra de la hostilidad con que la Historia, ya desde época romana, ha tratado a Lucrecio. ¿Por qué –se pregunta Greenblatt– la ausencia de noticias sobre Lucrecio en un mundo, la Roma del siglo I, lleno de curiosidad literaria, de rivalidades y murmuraciones, pese a la notoriedad de su nombre y de su destinatario? “La respuesta –dice Greenblatt– (si no se reduce todo a que ha sobrevivido por obra del azar solo aquello de lo que disponemos) puede hallarse en el hecho de que el poema se sitúa en una relación tensa y contrapuesta frente a los valores romanos básicos de la época” (2012: 6). Desde luego sospechoso es cuando menos el silencio que Cicerón (muy probablemente su editor), Virgilio y Horacio guardan sobre el poeta, mientras no tienen ningún reparo en imitar muchos de sus versos. Curiosamente será otro poeta proscrito, Ovidio, quien abiertamente hable del “sublime Lucrecio” (*Am.* 1,15, 23).

Pero donde se evidencia más a las claras esta marginación es en la tradición cristiana occidental. Pese a su revitalización en el Renacimiento italiano, su acogida más o menos tardía en países como Francia, Inglaterra y Alemania, Lucrecio siempre ha sido un *poeta damnatus* y, desde esta perspectiva, su discurso puede definirse como fisura ideológica, como revulsivo en el pensamiento dominante occidental.¹

Pues bien, nuestra pretensión hoy aquí, paradójicamente, es reivindicar la figura de Lucrecio en un tema poco propicio al encomio para la ideología epicúrea: la mujer y el amor. Advertimos, no obstante, ya desde ahora que la visión lucreciana

¹ Véase al respecto Molina Sánchez (2017 y 2018).

sobre este tema no es positiva. Tendremos que hilar muy fino para encontrar aspectos en los que Lucrecio se muestra favorable al regocijo amoroso.²

Porque, qué duda cabe de que, si uno lee el final del libro IV, donde el poeta expone su teoría sobre el amor, puede llegar a la conclusión a la que llegaba Valentí. Oigamos si no al vate describiendo las locuras del amor (IV, 1076-1083):³

En el momento mismo de la posesión el ardor de los amantes fluctúa incierto y sin rumbo, dudando si gozar primero con las manos o los ojos. Apretujan el objeto de su deseo, infligen dolor a su cuerpo, a veces imprimen los dientes contra los labios amados y los lastiman a fuerza de besos; porque no es puro su placer y un secreto aguijón los instiga a hacer sufrir aquello mismo, sea lo que fuere, de donde surgen estos gérmenes de furor.

O la insaciabilidad del deseo amoroso (IV, 1097-1120):

Como un sediento que, en sueños, anhela beber y no encuentra agua para apagar el ardor de su cuerpo; corre tras los simulacros de fuentes y en vano se afana y sufre sed en mitad del turbulento río en el que intenta beber; así en el amor Venus engaña con imágenes a los amantes; ni sus ojos se sacian de contemplar el cuerpo querido, ni sus manos pueden arrancar nada de los tiernos miembros, que recorren inciertos en errabundas caricias. Finalmente, cuando, enlazados los miembros, gozan de la flor de la

² Sobre el tema del amor en Lucrecio y el epicureísmo se ha investigado mucho. Véanse, entre otros, los trabajos de Stearns (1936), Flacelière (1954), Vertue (1956), Kleve (1969), Goar (1971), Grilli (1971), García Gual – Acosta Méndez (1974), Taladoire (1974), Snyder (1976), Betensky (1980), Molina Sánchez (1982), Arkins (1984), Fitzgerald (1984), Brown (1987), Nugent (1994), Mas Torres (2018: 217-250), Chason Takakjy (2018: 47-113).

³ La traducción de todos los textos de Lucrecio procede de Valentí Fiol (1983).

edad y el cuerpo presiente el placer que se acerca y Venus se aplica a sembrar el campo de la mujer, entonces se aprietan con avidez, unen las bocas, el uno respira el aliento del otro, los dientes contra sus labios; todo en vano, pues nada pueden arrancar de allí, ni penetrar en el cuerpo y fundirlo con el suyo; pues esto dirías que pretenden hacer, y que tal es su porfía. Con tal pasión están presos en los lazos de Venus, mientras se disuelven sus miembros por la violencia del goce. Por fin, cuando el deseo concentrado en los nervios ha encontrado salida, hácese una breve pausa en su violenta pasión. Vuelve luego la misma locura y el mismo frenesí, y porfían en conseguir el objeto de sus ansias, ni pueden descubrir artificio que venza su mal; así, en profundo desconcierto, sucumben a su llaga secreta.

Y si hablamos de la mujer, su desprecio no puede ser más notorio, como refleja este pasaje en el que se burla de los defectos femeninos (IV, 1149-1170):

Sin embargo, aunque estés amarrado y maniatado, podrías escapar del enemigo si no te lo impidieses tú mismo y no empezaras cerrando los ojos a los defectos, morales y físicos, de la mujer que pretendes y quieres. Esto es lo que hacen comúnmente los hombres cegados por la pasión, y le atribuyen en cambio méritos de los que en verdad está ayuna. Así vemos mujeres repugnantes y en todo punto deformes ser adoradas y tratadas con los mayores honores. Y todavía los unos se ríen de los otros y se dan mutuos consejos para aplacar a Venus y para librarse de su vergonzosa pasión; y los desdichados son ciegos para sus propias miserias, acaso mucho peores. La carinegra es “color de miel”; la asquerosa y maloliente, “sencilla”; la ojizarca, una “imagen de Palas”; la que es todo cuerdas y madera, una “gacela”; la menuda y enana, “una de las Gracias”, “puro granito de sal”; la gigante y corpulenta es un “prodigio”, “llena de majestad”; si es tartamuda e incapaz de hablar, se dice que “cecea”; la

muda es “recatada”; la chismosa, llena de mala intención y encono, es una “antorcha ardiente”. Un “tierno amorcillo” es la anémica, que apenas si puede vivir; “delicada”, la medio muerta de tanto toser. La obesa y tetuda es “Ceres dando el pecho a Baco”; la chata es una “Silena”, una “Satiresa”; la de labios hinchados, “un nido de besos”. Sería cosa de nunca acabar si intentara agotar este punto.

El amor es, pues, básicamente para Lucrecio una necesidad fisiológica que hay que satisfacer. Lo cual no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta que uno de los principios fundamentales del epicureísmo es la satisfacción de las necesidades vitales. Y el amor, en este sentido, es un impulso imprescindible para la fecundación, que, en definitiva, es la que garantiza la continuidad de la especie. Así nos lo enseña la naturaleza, donde los demás seres vivos animados se reproducen por el impulso de Venus. Claro que, *sensu stricto* –y Lucrecio lo sabe y lo explica perfectamente–, el motor de la regeneración no es el amor, sino el placer sexual. De ahí que el poeta recomiende evitar los peligros del amor, que tantos males procura, y colmar nuestros deseos con promiscuidad, sin ataduras ni servidumbres (IV, 1058-1072):

Esto es Venus para nosotros; de aquí Amor tomó su nombre; así Venus empieza a destilar en nuestro corazón aquella gota de dulzura, a la que sigue el cuidado glacial. Pues aunque el ser amado está ausente, a mano están sus imágenes, y su dulce nombre resuena en nuestros oídos. Pero conviene huir de tales imágenes, evitar lo que da pábulo al amor y volver la mente a otras ideas: descargar el humor acumulado contra un cuerpo cualquiera, antes que retenerlo y guardarlo para un único amor, y procurarse así cuitas e inevitable dolor. Pues la llaga se aviva y se hace crónica si la alimentas, y la locura crece

de día en día y se agrava la pena, si no borras la primera herida con nuevos golpes y no la curas de antemano, mientras es reciente, con el trato de Venus vagabunda, o no puedes desviar tu espíritu hacia otros objetos.

Detrás de todos estos planteamientos lo que subyace en el fondo es la antigua distinción romana, presente a lo largo de toda su historia, entre amor-pasión y amor-fecundación.⁴ El primero es el amor de los jóvenes, el amor desenfrenado que solo se alimenta de la vana ilusión. El segundo corresponde al amor conyugal, el amor legítimo que el estado romano apoyará en todo momento. Pues bien, lo que Lucrecio critica con vehemencia es el amor-pasión. Y ello por cuatro motivos, contrarios a la *ataraxía* epicúrea: primero, hace al hombre esclavo del amor y, por tanto, le arrebató su libertad; segundo, rebasa los límites fijados por la naturaleza, pues el deseo amoroso no llega a saciarse jamás; tercero, crea desequilibrio en la sociedad, ya que el amante descuida sus obligaciones para con ella; y cuarto, produce ceguera mental, por lo que se anula la única vía posible de conocer la verdad: la luz de la razón.

Desde esta perspectiva el papel de la mujer es absolutamente negativo, porque es la causante, la que propicia y da lugar al desenfreno amoroso. Dicho de otro modo, es el medio de que se vale la naturaleza para provocar pasión en el hombre. A lo sumo es un cuerpo, un receptáculo necesario para la procreación. De ahí los consejos de Lucrecio al varón, para que no se encandile con ninguna (IV, 1171-1174):

Pero admitamos que su rostro sea tan bello como quieras
y que el encanto de Venus emane de todos sus miembros:
sin duda, otras habrá como ella, hasta ahora bien hemos

⁴ Cf. Grimal (1980: 1-11).

vivido sin ella; sin duda hace, y bien lo sabemos, las mismas cosas que las feas.

Admite, sin embargo, que el placer sexual no es exclusivo del varón, sino que el goce es mutuo (IV, 1192-1196... 1207):

Pero los amorosos suspiros de una mujer no siempre son fingidos cuando, abrazada al varón, enlaza miembro con miembro y le chupa los labios húmedos con sus besos. A menudo es sincera y anhela participar en el goce, cuando excita al varón a recorrer la amorosa carrera... Por tanto, una vez más lo repito: el goce es común.

¿Cuáles son entonces aquellos aspectos positivos de los que hablamos al principio? Pues, al margen de esta última consideración, hemos de reconocer que todos, en mayor o menor medida, están relacionados con el papel de la mujer como madre, es decir, con ese otro amor del que hemos hablado: el amor-fecundación. Precisamente este es el tema con que Lucrecio abre su obra, personificado en la figura de Venus, como diosa del amor, del placer sexual, del poder vivificador de la naturaleza, de la alegría de la creación (I.1-20):

Madre de los Enéadas, deleite de hombres y dioses, alma Venus, que, bajo los signos que en el cielo se deslizan, hinchas de vida el mar portador de naves y las fructíferas tierras; pues gracias a ti toda especie viviente es concebida y surge a contemplar la luz del sol: ante ti, diosa, y a tu advenimiento huyen los vientos, huyen las nubes del cielo, la industriosa tierra te extiende una muelle alfombra de flores, las llanuras del mar te sonríen y un plácido resplandor se difunde por el cielo. Pues en cuanto la primavera descubre su faz y cobra vigor el favonio, soltando su soplo fecundo, te saludan primero, oh divina, las aves del aire y anuncian tu llegada, turbados sus pechos por tu poder; después, fieras y

rebaños retozan por los lozanos pastos y cruzan los rápidos ríos: así, prendidos de tu hechizo, te siguen todos afanosos por donde quieras guiarlos. En fin, por mares y montes y arrebatados torrentes, por las frondosas moradas de las aves y las verdeantes llanuras, hundiendo en todos los pechos el blando aguijón del amor, los haces afanosos de propagar las generaciones, cada uno en su especie.

La explicación es sencilla. El objetivo primordial de la obra de Lucrecio es alejar la superstición y el miedo del corazón de los hombres, demostrar que todos los fenómenos que acontecen en la Tierra tienen una explicación natural. Para ello elabora una exposición científica de las causas que operan en la naturaleza, tomando como principio fundamental que “nada es engendrado de la nada por obra divina” (I, 150) y que “nada retorna a la nada” (I, 266). Aquí tenemos ya el papel preponderante que fecundación y reproducción juegan en Lucrecio. Para la física epicúrea todo se reduce a átomos y vacío y a la unión de esos átomos para propiciar el nacimiento de nuevos seres. Por tanto, fecundación y reproducción garantizan el ciclo vital y posibilitan la continuación de las distintas especies en la Tierra. De ahí ese colorido lingüístico que presenta la “Invocación a Venus” que acabamos de citar. Y esta es la razón que explica el marcado acento positivo que caracteriza a aquellos pasajes en que Lucrecio trata el tema de la perpetuación de la especie por la reproducción. En ellos, cuando se alude a la mujer, se alaba su papel como madre y se vincula su relevancia con la procreación, la descendencia y los hijos. Así, cuando describe las condiciones de vida del hombre primitivo, después de ensalzar el amor libre, natural y fecundante de los primeros estadios de la humanidad, elogia el

nacimiento de la familia con la implantación jurídica del matrimonio (V, 1011-1018):

Después, cuando supieron hacer chozas y servirse de pieles y del fuego, y la mujer, unida al varón, se limitó a uno solo, y conociéronse <los placeres de la vida conyugal >, y los padres vieron a la prole nacida de su sangre, entonces empezó la raza humana a suavizar sus costumbres. Pues el fuego hizo que sus cuerpos frioleros no pudiesen ya sufrir el frío bajo la bóveda celeste, Venus amenguó sus fuerzas y a los hijos, con sus caricias, les fue fácil doblar el natural altivo de los padres.

Por tanto, como fácilmente se infiere, el prototipo de relación amorosa, el matrimonio, solo tiene sentido para Lucrecio en función de los hijos. Y solo desde esta perspectiva, como único marco legal que en la sociedad romana garantiza una descendencia jurídicamente aceptable, apoya Lucrecio el matrimonio. Pero por sí mismo, al margen de la prole, como vínculo de amor entre los esposos, no tiene cabida en la felicidad epicúrea de Lucrecio.

Por eso mismo resulta sorprendente que, después de los muchos versos dedicados a enaltecer el placer sexual *per se* y a subrayar la función puramente reproductiva de la mujer, el poeta enemigo del amor, duro, crítico e intransigente ponga fin a su visión del tema con un pasaje, no diríamos que positivo, pero sí complaciente con la relación de pareja. El texto se expresa en los siguientes términos: “algunas veces” y “bajo ciertas condiciones” es aceptable una vivencia conyugal. Las condiciones son todas relativas a la mujer: una conducta adecuada, suave carácter, aseo y cuidado personal (IV, 1278-1287):

Y no es tampoco por acción divina o por las saetas de Venus que a veces es amada una mujeruca de escasa belleza. Pues a menudo lo consigue la propia mujer por su conducta, su suave carácter, el aseo y cuidado de su persona, y fácilmente induce a compartir su existencia. Por lo demás, el hábito engendra el amor. Pues lo que es golpeado sin tregua, aunque los choques sean leves, cede a la larga y se derrumba. ¿No ves cómo hasta las gotas que caen en la peña acaban con el tiempo perforándola?

Tal vez el poeta más materialista, auténtico y racional de Roma, pero humano y mortal, comprendía también que el afecto, el cariño y la convivencia son la expresión más pura y duradera del amor.

Bibliografía

Fuente

Valentí Fiol, E. (ed.) (1983 [1962]). *T. Lucrecio Caro. De la naturaleza*. Madrid: C.S.I.C.

Estudios

- Arkins, B. (1984). "Epicurus and Lucretius on Sex, Love, and Marriage". *Apeiron*. 18.2: 141-143.
- Betensky, A. (1980). "Lucretius and Love", *The Classical World*. 73.5: 291-299.
- Brown, R. D. (1987). *Lucretius on Love and Sex: A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text and Translation*. Leiden: Brill.
- Chason Takakjy, L. (2018). *Poetic Genetics: family, sexual reproduction, and community in Lucretius' poem De Rerum Natura*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Austin: University of Texas.
- Fitzgerald, W. (1984). "Lucretius' Cure for Love in the *De Rerum Natura*". *Classical World*. 78.2: 73-86.
- Flacelière, R. (1954). "Les Épicuriens et l'amour". *Revue des Études Grecques*. 67.314/315: 69-81.
- García Gual, C. y Acosta Méndez, E. (1974). "El amor y la amistad", en *Ética de Epicuro*. Barcelona: Barral, 241-257.
- Goar, R. J. (1971). "On the end of Lucretius' fourth book". *Classical Bulletin*. 47: 75-77.
- Greenblatt, S. (2012). "Presentación", en Valentí Fiol, Eduardo (ed.). *T. Lucrecio Caro. De rerum natura. De la naturaleza*. Madrid: Acanalado, 5-14.
- Grilli, A. (1971). "Epicuro e il matrimonio (DL X, 119)". *Rivista Critica di Storia della Filosofia*. 26: 51-56.
- Grimal, P. (1980 [1963]). *L'amour à Rome*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kleve, M. K. (1969). "Lucrèce, l'épicurisme et l'amour", en *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Guillaume Budé*. Paris: Les Belles Lettres, 376-383.
- Mas Torres, S. (2018). *Epicuro, epicúreos y el epicureísmo en Roma*. Madrid: UNED.

- Molina Sánchez, M. (1982). “La ideología de Lucrecio sobre el amor”. *Estudios de Filología latina*. 2: 147-160.
- (2017). “Literatura e ideología: a propósito de algunas versiones castellanas de Lucrecio”, en *EVROPA RENASCENS. Latín y vernáculo en los Siglos de Oro (Homenaje al profesor Juan Francisco Alcina Rovira)*, Congreso Internacional celebrado en Jaén-Baeza, 20 al 24 de noviembre de 2017, en prensa.
- (2018). “¿Matías Sánchez traductor de Lucrecio?”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 38.2: 345-352.
- Nugent, S. G. (1994). “Mater Matters: The Female in Lucretius’ *De Rerum Natura*”. *Colby Quarterly*. 30.3: 179-205.
- Snyder, J. M. (1976). “Lucretius and the Status of Women”. *Classical Bulletin*. 53: 17-20.
- Stearns, J. B. (1936). “Epicurus and Lucretius on love”. *The Classical Journal*. 31.6: 343-351.
- Taladoire, B.-A. (1974). “Lucrèce devant l’amour”. *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*. 21: 231-235.
- Vertue, H. St. H. (1956). “Venus and Lucretius”. *Greece & Rome* 3.2: 140-152.

Representaciones de lo femenino en la Retórica latina. Acerca del alma y las virtudes elocutivas

Liliana I. Pérez

CER - Universidad Nacional de Rosario
lperezparisi@gmail.com

Un presupuesto inicial, a partir del cual es posible considerar figuraciones de lo femenino en la retórica latina, consiste en el hecho de que la cultura romana se asienta en una conceptualización binaria del género, que afecta a las conductas sexuales esperables en varones y mujeres, a la actividad social y a la moral de los patricios y sus mujeres. Los textos culturales conservados exponen los modos de representación de una cultura jerárquica, si no androcéntrica, que caracteriza al discurso femenino como desbordado, hiperbólico y falaz. Estas propiedades negativas, estos vicios, rigen los estereotipos sociales sobre la mujer y, además, su comportamiento “moral” y la representación discursiva del mismo. La figuración de lo masculino, por el contrario, se organiza en torno de un conjunto de virtudes varoniles ligadas al valor y la actividad, cualidades que se traducen en el sustantivo *uir*, que designa al varón digno de ser considerado como tal. El desarrollo del carácter varonil se despliega sobre el dominio racional de las pasiones y el control de las agresiones externas.¹ Al *imperium* que el hombre tiene sobre sí, se le agregan *fortitudo* –fuerza física– y *uirtus*, un conjunto de estos valores que se suman a la valentía, por ejemplo. Se trata de nociones que se tornan centrales en la

¹ Cf. Walters (1997: 40).

constitución de la élite dirigente romana, de modo tal que los que no pertenecen a ella quedan bajo el dominio de lo corporal e instintivo y se definen según un estadio inferior del alma concupiscente: los animales, los esclavos, los extranjeros y, por supuesto, las mujeres. En esta figuración antagónica, lo femenino se caracteriza como pasivo y receptivo (*femina/puella*) y se asocia con las virtudes del pudor (*pudicitia*) y el decoro (*decum*). Por su parte, el vicio de la *incontinentia*, esa falta de control sobre los instintos, sobre las pasiones y los deseos del cuerpo, esenciales en la representación de lo femenino en el ámbito romano patricio, se manifiesta en vicios como la *mollitia* (afeminamiento) y la *luxuria*, tanto decorativa como sexual. Por ejemplo, una preocupación excesiva por el cuidado y el aseo personal se asocia a la incapacidad de autocontrol de las pasiones sexuales y materiales y al afeminamiento, vale decir, a la debilidad femenina contraria a la *uirtus* del *uir*, como se observa en el célebre discurso de Cicerón contra Catilina:

Postremum autem genus est non solum numero verum etiam genere ipso atque vita, quod proprium Catilinae est, de eius dilectu, immo vero de complexu eius ac sinu; quos pexo capillo nitidos aut inerbis aut bene barbato videtis, manicatis et talaribus tunicis velis amictos, non togis; quorum omnis industria vitae et vigilandi labor in antelucanis cenis expromitur. (Cicero, M.T. *In Catilinam*, *Oratio Secunda*, II, X.)

La última clase de esta gente, por su número como por sus condiciones y costumbres, es la de los más amigos de Catilina, la de sus escogidos, mejor dicho, la de sus íntimos. Los reconocerán (ustedes) en lo bien peinados, elegantes, unos sin barba, otros con la barba muy cuidada; con túnicas talares y con mangas, que gastan

velos en vez de togas, cuyas ocupaciones y asiduo trabajo son prolongar los festines hasta el amanecer.²

Este texto de Cicerón pone en escena otro rasgo asociado a la representación discursiva de lo femenino que se organiza en torno de la relación que se puede establecer entre apariencia y carácter: un cuidado excesivo de la apariencia es signo de *mollitia*, afeminamiento o inmoralidad, de debilidad del alma.

En *De Officiis*, I, 130, por ejemplo, Cicerón afirma que existen dos tipos de belleza. Uno consiste en el encanto y otro en el prestigio, el primero es femenino y masculino el segundo. En consecuencia, se debe quitar del aspecto físico el arreglo que no sea digno de un varón y alejarse de un vicio semejante en el gesto y el movimiento, regulados en el dominio retórico por el decoro. La elegancia no debe ser inoportuna ni elaborada en exceso. El mismo rasero debe aplicarse al vestido, en el que lo óptimo es el punto medio y no el descuido, por ejemplo. Por su parte, los artificios del vestido y el maquillaje del rostro pueden engañar a un varón decente y ocultar el verdadero carácter de las mujeres. Sabemos, asimismo, que el vínculo entre lo femenino y los artificios de lo cosmético o lo mágico alcanza a las mujeres y permite representarlas alejadas del discernimiento inmediato, que es engañado por lo ladino y falaz.

De acuerdo con lo expresado precedentemente, es posible entablar una ligazón natural entre la palabra dirigida a persuadir y el componente femenino del alma.

El tratamiento del alma en la antigüedad latina se inscribe en una forma de dualismo antropológico, altamente significativa en la historia del pensamiento lingüístico, que se instala a mediados del siglo I a.C. en Roma y, asediada por

² En todos los casos, las traducciones son mías.

diatribas y discusiones, busca integrarse al campo conceptual de la Retórica. Ya en este siglo el historiador Salustio (86-34 a.C.) se ha expedido sobre el tema en *De Bello Iugurthino*, al considerar el hecho de que el hombre se encuentra desgarrado por dos fuerzas y que de este enfrentamiento se deriva el conflicto constitutivo de la existencia humana: "[...] *nam uti genus hominum conpositum ex corpore et anima est, ita res cunctae studiaque omnia nostra corporis alia, alia animi naturam secuntur* [...]".³

Asimismo reivindica, frente a las antiguas definiciones de tipo físico, una nueva concepción de *uirtus* de carácter intelectual, en la que se asienta la defensa del oficio de escritor, hasta entonces excluido del *negotium* aristocrático. Una invectiva que reitera en el Prólogo a la Conjuración de Catilina,⁴ en el que se lamenta del hecho de que los escritores no obtengan la misma gloria que los guerreros. Reclama el derecho de gloria para nuevas virtudes. Es decir, construye en el discurso la representación de un escritor en búsqueda de comprensión y reconocimiento para una actividad y, al mismo tiempo, alude a nuevas *virtutes* que se orientan a la consecución de gloria. Esas *virtutes* derivan de una concepción binaria del sujeto y no radican exclusivamente en el cuerpo, sino también en el alma, el principio constitutivo material o inmaterial, según los antecedentes filosóficos que se asuman. En el siglo I a.C. asistimos –finalmente– a la posibilidad de traducir *virtus* por virtud moral y no sólo por “hombría”, “valor” o “coraje” guerreros: "[...] *dux atque imperator uitae mortalium animus est*.

³ [...] y del mismo modo que la especie de los hombres está compuesta de cuerpo y de alma, así todos nuestros asuntos y empeños siguen unos la naturaleza del cuerpo, otros la del alma. (Salustio, *Iug.* 2.1.).

⁴⁴ Cicerón, *In Cat.* III, 4.

*qui ubi ad gloriam uirtutis uia grassatur, abunde pollens potensque et clarus est neque fortuna eget".*⁵

Para Salustio (al menos en el primer pasaje citado), *animus* y *anima* son dos sinónimos que sirven para designar facultades del ser humano que se oponen al cuerpo y cuyas razones de empleo resultan estilísticas –para introducir una *uariatio*– y, en ocasiones, otros términos entrarán en el enroque (por ejemplo, *ingenium*).

Es necesario destacar que los términos empleados para designar la fuerza anímica, *animus* y *anima*, ya eran conocidos en el siglo I a. C. El primero se emparentaba con el griego *ἄνεμος* (viento) y las conexiones se manifiestan en todas las ramas del árbol indoeuropeo. Es particularmente significativo que la lengua latina registre dos términos opuestos desde el punto de vista del género gramatical para designar, en ese planteo dualista de la realidad humana, el campo semántico de lo que podríamos designar como *vida interior*. La presencia de ambos vocablos se puede datar desde Nevio y ellos asumen significados diferenciados hasta los comienzos de la época imperial. Los autores republicanos se ocupan de estas diferencias, pero la lengua popular del Imperio tardío olvida *animus* y transfiere sus rasgos semánticos al femenino *anima*, que es el término que va a perdurar y del que derivarán los significantes neolatinos para *alma*, término que compite en esta época con el masculino *spiritus*. No se encuentra datado el momento en que se produce este cambio semántico del que Apuleyo proporcionaría el primer testimonio motivado en la

⁵ [...] jefe supremo de la vida de los hombres es el alma (*animus*), y cuando marcha por el camino de la virtud (*uirtus*) hacia la gloria (*gloria*) es inmensamente poderosa, capaz y brillante, y para nada necesita de la fortuna. asuntos y empeños siguen unos la naturaleza del cuerpo, otros la del alma.” (Salustio, *Iug.* 1.3).

influencia del femenino griego *ψυχή*. Sin embargo, en fragmentos de la poesía primitiva, de Accio, por ejemplo, se nos ofrece el empleo contrastivo de dos nociones polares: *corpus* (material, mortal, corruptible, perceptible por medio de los sentidos) y *anima* (aérea, inmortal, incorruptible, invisible). La oposición testimonia, además, la importación en Roma de una protobiología griega. La muerte se produce cuando alguien deja de respirar y según la convención literaria homérica, la muerte de un personaje sucede cuando abandona su cuerpo el “aliento”, hálito o resuello, llamado en griego *ψυχή* y traducido en latín como *anima*. Dice Accio “*cum sub crudeli dolore hoc anima corpus liquerit*”; “es decir, cuando tras cruel dolor el aliento vital haya abandonado este cuerpo” (vale decir, cuando muera).⁶

De lo expresado deviene que resulta necesario poner en conexión la existencia en latín de un femenino con el mismo significado que la *ψυχή* homérica (y su mismo empleo literario) con los debates filosóficos griegos, que conducen a un tránsito del dominio de lo biológico al de lo psicológico. Asimismo, se debe considerar que esta representación de lo no visible, del alma incorpórea, se ha escindido a su vez en dos conceptos: *anima*, una energía vital, inconsciente e irracional (que se asocia a la vitalidad, la volición y la sensación) y otra, *animus*, una energía racional, consciente, mental o intelectual (las llamadas “facultades superiores” del ser humano, organizadas en torno de la inteligencia), a la que la primera está jerárquicamente sometida: “*sapimus animo, fruimur anima: sine animo anima est debilis*”, señala Accio.⁷ Estas afirmaciones y muchas otras que podríamos referir remiten al hecho de que ambos términos,

⁶ Accius, *Trag.* 605.

⁷ [...] conocemos con el *animus*, gozamos con el *anima*: sin el *animus*, el *anima* es débil. (Accius, *Trag.* 296).

vinculados a su correspondiente griego, no expresan en la lengua coloquial las distinciones que los autores pretenden asignarles en el vocabulario técnico.

Por su parte, separado de la tradición pitagórica retomada por Platón que funda la creencia en la inmortalidad del alma, Lucrecio instala una distinción semejante a la de Accio y subordina jerárquicamente *anima* a *animus*, pero parece además interesado en la afinidad de los conceptos implicados. Lo común entre *animus* y *anima* es lo que también tienen ambas nociones de común con el cuerpo: son materiales (*natura corporea*) y, por tanto, mortales. Podríamos decir que, para Lucrecio y los epicúreos, *animus* y *anima* no son más que dos tipos de materia espiritual. El dualismo es sólo relativo, la energía vital (*anima*) o intelectual (*animus*) es también una forma de la materia.

El propio Cicerón argumentará sobre la imprecisión de la lengua cotidiana al respecto: "[...] *animum autem alii [dixerunt] animam, ut fere nostri -declarat nomen; nam et “agere animam” et “efflare” dicimus et “animosos” et “bene animatos” et “ex animi sententia”;* ipse autem *animus ab anima dictus est [...]*".⁸

Cicerón establece en este texto la confusión de *animus* y *anima* en la percepción habitual de los romanos, según asegura. La última argumentación, que conecta etimológicamente las dos palabras, remite a conexiones equivocadas. Se ha señalado que *animus* es una palabra de procedencia indoeuropea, cuyo sentido primario refiere a *ἄνεμος*, es decir, “viento”, “aire”, etc. Sin embargo, no se registran casos en que se emplee en ese sentido

⁸ [...] otros identifican *animus* y *anima*, como lo hacen por lo general los nuestros: la misma palabra lo prueba, porque decimos *agere, efflare animam* [“exhalar” y “expirar”], *animosos* [“animosos”], *bene animatos* [“bienintencionados”] y *ex animi sententia* [“hablar en conciencia”]. La propia palabra *animus* deriva de *anima* [...]. (Cicero, *Tusc.*1, 19).

en latín. El testimonio más precoz en esta lengua es de Apio Claudio (ca. 340-273 a.C.) y en él tiene ya un sentido psicológico (significa “carácter” o “natural”). La conjetura que se sostiene es que la palabra *anima* ha aparecido durante la historia del latín, posiblemente por influencia del griego *ψυχή*, para caracterizar a los personajes ante la muerte, con el sentido, pues, de “aliento”, “resuello”, “hálito”, “soplo”, “aliento vital” o, simplemente, “vida”, pues existen numerosos ejemplos de su incorporación a perífrasis cuyo sentido es el de “perder la vida” o “quitar la vida”, “morir” o “matar”, como en el ejemplo de Accio. Solo más tarde el sentido biológico se proyectará sobre la naturaleza (para equivaler a “brisa”, “aire”). El dualismo supone, entre otras cosas, una particular teoría de la muerte. A Accio, como después a Cicerón, el dominio de una parte invisible –mental– sobre otra parte también invisible –las emociones o vida afectiva– le conviene para desarrollar el aspecto represivo del autocontrol –la conciencia moral–, que se torna conciencia estética y sistema represivo en el entorno retórico. En este sentido, la persuasión no evoca la violencia sino la fuerza, la de una palabra que vence sin constreñir, que, sin necesitar, obliga, que es compañera de Afrodita. Representa una fuerza primordial, que actúa sin esfuerzo y sin esforzarse, que es irresistible porque vence incluso cuando cede, cuando se abandona a la emoción, al amor. En la persuasión existe un vínculo entre *eros* y *logos* que está ausente en la Retórica de corte aristotélico, en la que incluso la persuasión se convierte en instrumento de la violencia del *logos* –obligada a la necesidad de la evidencia racional– y no es ya encanto espontáneo de la palabra, sino encanto mágico conscientemente activado por la *ratio*. Para la Retórica Latina, en cambio, la persuasión es una dulzura que nace de la paz y, al mismo tiempo, pacifica y

redime. El ensanchamiento del *logos* por sí mismo, la exteriorización instrumental de la palabra, la expulsión de la elegancia y la gracia, del adorno y el decoro de la palabra marcarían el declive de la persuasión y la llegada de una Retórica pseudo-racional, de un repertorio de palabras muertas.

La idea de una comunión en éxtasis de las almas, promovida por la acción de la palabra —el antiguo ideal pitagórico de la mimesis inmaterial gracias a la cual la música, los sonidos, pueden redimir a las almas enfermas y darles el impulso del amor—, son las fuentes de las que se alimenta “lo sublime” (*hypsos*) en la configuración múltiple de los elementos que lo componen. Este impulso hacia lo alto, inmanente al programa de Cicerón, resume el intento de encontrar en lo sublime el auténtico y genuino perfil de la propia Retórica.

Existirían, como consecuencia de la oposición entre *ingenium* y *ars* que rige toda obra, dos tipos de “sublime”: uno hallaría su valor en la plenitud de la forma, en la rigurosa aplicación de virtudes técnicas determinadas; el otro, por el contrario, en la fuerza penetrante de su pasionalidad, en la gran fuerza natural que en él se expresa y comunica, en el *anima* femenina de la palabra persuasiva. Para hallar ese ideal de elocuencia, la Retórica examina la materialidad sonora y conceptual de las palabras y la melodía de la frase a fin de hallar los medios a través de los cuales se puede hablar de manera dócil, áspera, realista, grande, mediana, baja y pone en valor las tonalidades que es posible manifestar en secuencias más o menos extensas. Se introduce en los sentidos propios en que se deben considerar los colores, que los declamadores utilizarán con predilección. Así, cuando la unidad o el predominio del tono se manifiestan en la obra entera, Cicerón habla de *estilo*.

El concepto clave en este ámbito es entonces el de *delectación*: Cicerón expone una especie de lo sublime de la palabra y de cierta gramática del placer literario e introduce dos nociones centrales: dulce-suave y grave-grande. Considera que la lengua, particularmente en la Roma del siglo I a.C., le teme a los choques de sonoridad y diseña una reflexión sobre la evolución fonética de las palabras. En ella tiene lugar la austeridad, condición de la grandeza que combina con la dulzura, para obtener la humanidad verdadera. Además, la dulzura misma, cuando es puesta en obra por un orador exigente, no se confunde jamás con la facilidad o la complacencia. Insiste sobre la sobriedad de los colores, que debe combinarse con el gusto y el decoro, con la **temperancia**. Asimismo, la **elegancia** toma un valor esencial en la medida en que se desarrolla a partir de las relaciones de la gramática con la estética y revela tres nociones mayores para la Retórica Latina:

1. En *Rhetorica ad Herennium* II, 17, por ejemplo, la *elegancia* designa la combinación de las dos primeras virtudes del lenguaje: la *corrección* y la *claridad*.

2. Cicerón arriesga más aún en el *De Oratore*: se explicita como ligada a la *urbanidad* y al *decoro* (I, 70; III, 169, 171, 187; III, 33, 93, etc.) y acuerda voluntariamente con la *dignidad*.

3. Por otra parte, como lo indica el valor etimológico del término, la *elegancia* está vinculada al arte de la selección (*eligere*) y se manifiesta en la elección de las palabras. La *gracia* interviene en este espacio con toda su pureza, cuando la *simetría -concinnitas-* está en juego.

El *iudicium aurium* constituye el último recurso cuando el uso y la analogía son dudosos, pero no se presenta jamás

como absoluto. La naturaleza no se conoce a través del dogma, sino sobre todo a través del diálogo y el consenso.

En cuanto a las figuras, a partir de Cicerón sirven para abordar y esclarecer el sentido en lo que ellas subrayan, sugieren y amplifican. Tienden a reproducir los movimientos del pensamiento persuasivo (son los *gestos* del pensamiento), porque ellas operan sobre la frase (que Cicerón comienza a descubrir en su coherencia activa) y no sólo sobre las palabras.⁹

En la Retórica latina del siglo I. a.C. se diseña, en síntesis, una nueva representación de la *uirtus*, que comienza a consolidar su carácter intelectual, el que reclama Salustio, y en ella se asienta la defensa del oficio de escritor, hasta entonces excluido, como se ha señalado oportunamente, del *negotium* aristocrático. El exceso ha sido expulsado del orden del discurso y un riguroso sistema de control discursivo desaloja lo femenino del alma del escritor, representada en su palabra y exteriorizada en la retórica latina en el sistema de virtudes elocutivas sobre el que nuestra época tiene todavía mucho que decir.

⁹ Cf. Cic. *De Or.* III, 141 y ss., 199 y ss.; *Or.* 80-93 y 134-139.

Bibliografía

Fuentes

- Accius, L. (1995). *Tragoediae*. Paris: Société D'Édition "Les belles lettres".
- Cicero, M. T. (1942). *Orator*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1946). *De Oratore, Discours*. Paris: Société D'Édition "Les belles lettres".
- (1956). *Disputationes Tusculanae*. Paris: Société D'Édition "Les belles lettres".
- Rhetorica ad Herennium* (1908). Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Sallustius, C. (1990). *De Bello Iugurthino*. Paris: Société D'Édition "Les belles lettres".

Estudios

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la Creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- Chartier, R. (1999). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Cros, E. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gowing, A. (2000). "Memory and Silence in Cicero's *Brutus*". *Erano*. 98: 39-64.
- Kennedy, G. (1985). *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Palacios, J. (2014). "Miradas romanas sobre lo femenino: discurso, estereotipos y representación". *Asparkia*. 25: 92-100.
- Pérez, L. y Rogieri, P. (eds.). (2012). *Retóricas del decir. Lenguaje, verdad y creencia en la escritura académica*. Rosario: FHUMYARediciones.
- Pociña, A. (1984). *El Tragediógrafo Latino Lucio Acio*. Granada: Universidad de Granada.

- Salabert, P. (1995). "El amor pasional. Una intención y veinte razones", en Area, L. y Ortiz, G. (comps.). *Pasiones en el siglo XX*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Vasaly, A. (1993). *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Walters, J. (1997). "Invading the Roman Body", en Hallet, J. y Skinner, M. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press.

El discurso “teatral” femenino en las “actuaciones” internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género

Aldo Rubén Pricco

Universidad Nacional de Rosario
aldopricco@gmail.com

1. Punto de partida

Sabido es que la operación paródica y de adaptación de la Comedia Nueva griega por parte de la dramaturgia plautina responde a necesidades de “vecindad” tópica y discursiva capaz de tender ligaduras con los integrantes de la *cavea*. Varios resultan los mecanismos verbales de esa *captatio benevolentiae* constante. Si se trata de originar puentes empáticos con el eventual espectador, la máquina plautina dispone en *Curculio*, por ejemplo, de una técnica de *contaminatio* de dos universos: por un lado, el entorno latino que, por boca del *Choragus*, es “levantado” y traído a escena como conexión del universo tópico ficcional y el de la serie social; por otro, la apropiación de discursos ficcionales ajenos en el personaje del parásito,¹ los que se fusionan en una síntesis.

¹ Esa es la hipótesis que mantenemos respecto de la agentividad enajenada de la máscara *Curculio*, que en base a su fundamento parásito “engulle” *dicta* de otros personajes. La imprecisión de los límites del rol permite observar una estructura actancial del nivel profundo que distribuye roles (*servus callidus*, *meretrix*, *miles*) en la superficie textual sin anclar cada una de estas funciones en una única máscara. Es por ello que el *parasitus* se permite apelar a otros discursos. *Curculio*, como puede observarse, es conciente de su linaje

Estos procedimientos, como parte relevante de esa *captatio benevolentiae*, constituyen un evidente documento que remite a situaciones pertenecientes al ámbito de recepción, ya que solo a partir de rasgos de identificación o referencia paródica se explica el universo descripto.² En este caso, la identificación también recurre a un mecanismo doble: familiaridad de contextos (lo helénico/lo latino) y familiaridad de máscaras y funciones. Podemos decir que desde el dispositivo dramático se fija una intervención actoral tendiente a trazar puentes empáticos no solo entre mundos, sino también entre *personae* para el estímulo de consumo estético, habida cuenta de que se establecen procedimientos que se hacen cargo de predisponer la atención y recepción en el entorno ferial de los *ludi*.

Los intercambios entre escena y público necesitan el entrecruzamiento de proyecciones, es decir, la participación de las dos entidades en un mismo conjunto de representaciones. En ese sentido resulta indispensable construir respuestas o aproximaciones al funcionamiento de los *procesos de*

parásito, asume el discurso propio del tipo y adopta los mismos móviles alimentarios que sus predecesores. Es, por consiguiente, un parásito típico, que, abandonado a su suerte, debe echar mano de todas sus habilidades “genéticas” para sobrevivir en la escena, es decir, trabajar en pos del tan deseado alimento. Ahora bien, si convenimos con *Gelasimus*, el vapuleado parásito de *Stichus*, que el hambre es la “madre” de todas las artes, entonces entenderemos mejor el comportamiento de *Curculio*. En efecto, este personaje debe reinventarse y añadir a sus semas caracterológicos, rasgos, comportamientos y discursos propios de otras máscaras. No le basta a *Curculio* para ser imprescindible actuar como parásito: él debe sostener su imprescindibilidad adoptando un accionar escénico plástico, no clausurado. Solamente su capacidad de metamorfosis le posibilita obtener el *cibum alienum* tan deseado y necesario: no solo para saciar fugazmente el hambre, sino también para seguir obteniendo identidad en la escena plautina.

² Seguimos aquí a Jauss (1978).

identificación necesarios que la escena está obligada a plantear para su aceptación social. La manera en que esos procesos se desarrollan contribuye a trazar hipótesis de recepción. Si bien no se ha constituido una teoría científica de las emociones que distinga diferentes niveles de recepción, puede hacerse una clasificación que se atenga a una tipología posible en base a criterios distintivos del modo en que se relaciona el mundo del espectador con el de los agentes escénicos. Para ello Jauss (1978) propuso una taxonomía de los procedimientos de identificación que ofrece en el caso de la *palliata* plautina una combinación entre el efecto “asociativo” y el efecto “irónico”, que permite, mediante la disposición a la mismidad en el primero, y la disposición a la sorpresa y provocación en el segundo, ligaduras y captación espectacular. Obviamente que no solo se hace referencia a instancias de orden psicológico, sino también a reconocimientos de lo ideológico. El espectador se adhiere, a través de los agentes escénicos y de la estructura narrativa, a los mitos y creencias de su ideología cotidiana. En ese sentido, el diseño de *contaminatio* que sostenemos (como también acontece con el prólogo de *Poenulus*) no hace sino remitirse a *doxas* circulantes en la Roma republicana de los siglos II y III a. C.: una contextual, o sea, la propia Roma y sus personajes sociales, y otra ficcional, es decir, la tradición dramática.

Dicho esto, cabe consignar que no adherimos a posturas de reflejo y/o transparencia de la sociedad romana en las *fabulae* (ni en ninguna obra de arte), pero sí consideramos pertinente distinguir la adecuación idiosincrática –o romanización– que Plauto llevó a cabo sobre los preliminares de la *Nea*. Esto supone que –también por subsistencia laboral de las *catervae* y el patrocinio oficial– los personajes no polemicien con los

postulados ideológicos de la república y de la tradición y puedan vincularse de manera indirecta con conductas y discursos sociales del contexto de producción.

En ese orden de ideas, a los efectos de dotar de verosimilitud a los comportamientos esperables de los personajes mujeres, se observan instrumentos dramáticos reiterados, de modo tal que no son solamente los varones quienes caracterizan conductas de mujeres, sino también las propias féminas. Aunque la misoginia es habitual en las máscaras masculinas de la *palliata* plautina, puede un rol femenino acompañar una subvaloración y rechazo, por ejemplo, del *senex Megadorus* en *Aulularia*. *Eunomia*, hermana del viejo, manifiesta en vv.123-126:

*quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi;
nam multum loquaces merito omnes habemur,
nec mutam profecto repertam ullam esse
aut hodie dicunt mulierem aut ullo in saeclo.*

Aunque no se me oculta que se nos tiene aversión a las mujeres, pues con razón todas somos consideradas muy charlatanas, y dicen, en verdad, que ni hoy ni en generación alguna se descubrió una mujer muda.

Por otro lado, los versos 32-35 del paradigmático prólogo de *Poenulus* alimentan la *captatio benevolentiae* al reiterar la célebre *doxa* sobre las esposas:

*Matronae tacitae expectent, tacitae rideant
canora hic voce sua tinnire temperent
domum sermones fabulandi conferant
en et sic viris sint et domi molestiae*

Que las matronas asistan a la representación calladas, que rían, calladas, que moderen el timbre de su sonora voz,

que lleven a sus casas los temas de conversación para no causar molestias a sus maridos aquí como en casa.

Este pasaje no tendría sentido si no hiciera anclaje en verosímiles de gran aceptación para una eventual respuesta mediante la risa y/o la simpatía. Sin embargo, ese tópico (persistente en la actualidad en muchos grupos culturales) está en condiciones de invertir su funcionamiento o aminorar atribuciones negativas. En efecto, el rasgo dóxico atribuido a los personajes femeninos de Plauto consistente en ser “habladoras” cobra una dimensión diferente cuando esa hipérbole enunciativa se corre del ámbito de un intento de ridiculización caro al imaginario romano y se instala como instrumento de evolución de las *fabulae*, con la consiguiente operación de identificación de parte del público, y como soporte de integración al discurso del *mos maiorum*. De este modo, la locuacidad femenina (tantas veces utilizada como base de la hilaridad de receptores) se constituye en un recurso que habilita cierta empatía hacia el género y quizás por un breve tiempo suspenda –o simule suspender– la hegemonía masculina. Se trata de algunas mujeres “actrices” cuyas intervenciones contribuyen tanto al cosmos cómico como a la aceptación espectral.

2. Acerca del encuadre de las actuaciones de las máscaras femeninas

Por lo general, en la comedia plautina las mujeres que engañan con su *dictum* no suelen ser *matronae* sino *meretrices*; a estas se las elogia por su poder de persuasión, su astucia y habilidad para fingir. Si bien el *locus communis* de la asignación de rasgos negativos a la *uxor* parece ocupar el universo de la caracterización femenina de la *palliata*, por lo menos cuatro

mujeres casadas se hacen cargo de parafrasear el discurso del *mos maiorum* y se vuelven con ello garantía del *officium* de la mujer en los lineamientos senatoriales republicanos. Nos referimos a *Alcumena* de *Amphitruo*, con el paradigma del deber ser femenino para el imaginario romano, “actuando” sin tener consciencia de ello; a *Cleostrata*, de *Casina*, quien se encarga – devenida “dramaturga” y “directora de escena”, además– de sancionar la falta de su *vir* y de poner en caja el posible desvío de este; y a *Panegyris* y *Pamphila*, fieles esposas que se rigen por la *pietas* esperando el regreso de sus maridos en *Stichus*, pero sin necesidad de ingresar en el juego actoral como otras leales *matronae*, dado que el primer tramo de la pieza (vv. 1-401) resulta marcado por la *gravitas* del motivo asociado a las obligaciones conyugales y filiales y vinculado de manera explícita con el ciclo mítico. En él las esposas resultan homologadas a la espera de Penélope, en la que la presencia de la *pietas* (v.8a), como cumplimiento del pacto matrimonial y las obligaciones solidarias pertinentes, en tanto *matronae* consecuentes, frustra la orden del padre en nombre del *officium* (v.7) conyugal.

Respecto del breve recorrido por teatralidades de segundo grado derivadas de “actuaciones” de *personae* femeninas, creemos pertinente revisar el criterio de categorización de ciertos procedimientos de análisis de la conformación de las *fabulae*. Sobre esa cuestión, cabe consignar que resulta un lugar común denominar “teatro dentro del teatro” al dispositivo por el cual algunos personajes se invisten de otra conducta y representan por medio de su *dictum* roles diferentes en los argumentos. En esta segunda dimensión de espectacularidad el público sabe perfectamente que se trata de una “actuación”, destinada a instaurar el dominio del “parecer”

como el mundo del “ser”: de esa manera se asiste a un engaño y, en complicidad con las máscaras que traman esa trampa y sus acólitos, el espectador toma distancia para ser un *socius* y compartir el hecho de saber cuál es el universo “verdadero” de lo que ocurre ante sus ojos. Una ficción dentro de otra ficción – *quid pro quo* fundante del género– que, sin embargo, no posee la conciencia lúdica del *convivium* de parte del personaje engañado.³ Por ese motivo, por la ausencia de una conciencia espectral de la “víctima” de la trama, preferimos no utilizar el *locus* “teatro dentro del teatro” y designar como “instancia de complicidad cómica” al mecanismo de malentendidos propio del género. Esta perspectiva se homologa a la ausencia de una “situación de actuación” tal como la entiende Mauro (2014):

Denominamos “situación de actuación” al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena [...] hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas. [...] Dicha escena constituye un marco que legitima y sostiene la posibilidad de accionar del sujeto a partir de su identificación con la condición de actor. Pero será el espectador quien, al prestar su mirada, le permita al actor posicionarse como tal y, merced a ello, accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del

³ La noción de *convivium* incluye, de acuerdo con Dubatti (2007) una copresencia entre agentes escénicos y espectadores mediante un pacto de copresencia en el que ambas entidades saben que se reúnen para constituir teatralidad a través de otros dos componentes. Nos referimos a la *poíesis* y a la expectación. Solo desde una mutua consciencia de integrar un fenómeno teatral es que se constituye una “teatralidad”.

director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De la acción en situación de actuación resultará el personaje en tanto efecto de sentido y el estilo personal del actor en tanto conjunto de reiteraciones formales en las que este incurre. (Mauro, 2014: 138)

Es en ese marco, en el que la dramaturgia plautina despliega *fictiones* que no resultan “miradas” por las máscaras víctimas de engaño, sino “vivas” escénicamente, donde podemos observar algunos procedimientos de “composición de personaje” en segunda instancia de algunas *personae* femeninas. Más allá de configurar un rol dentro de la *fabula* central, ciertos personajes construyen un *dictum fictionis* capaz de afectar, persuadir y lograr objetivos. Nos referimos a escenificaciones internas en las que apreciamos de qué modo resulta el proceso de obtención de un beneficio o de reparación de una falta. En ese sentido, resulta obvio que la licencia se habilita desde la dimensión masculina.

3. Diversos modos de la “actuación” femenina

Acerca de la afirmación del apartado anterior, en un trabajo de hace unos años proponíamos con Rabaza y Maiorana (2001) de qué modo leer el *dictum* femenino en la comedia plautina a partir de la concesión del varón. Sosteníamos entonces:

Miles Gloriosus, como obra *testigo*, atiende a la circunstancia de presentar dos modelos de alta densidad dialógica como la *mulier* y la *meretrix* y el simulacro de *matrona*. En este sentido cabe hacer notar que, si bien los

personajes femeninos son, en general, desplazados a una zona en las que sus voces no alteran el mundo de intereses masculinos [...], de ningún modo se les asigna el papel del silencio o la inacción. Sin embargo para tener peso, el *dictum femineum* debe poner en escena un simulacro. Para ser convocado, debe decir lo que no es. Mientras que lo que es, es silenciado. El *juego* y su *artificialidad* ocupan el lugar de la verdad en el discurso. (Rabaza, Pricco, Maiorana, 2001: 346)

En efecto, apreciábamos en aquella oportunidad que, dentro de la *fictio* propia de la obra en relación con el *convivium*, se dispara una segunda *fictio* que no es “dada a ver” a ciertos personajes sino “dada a vivir”: esto implica que no habría *convivium* de destino en plena relación estética, sino, concretamente, un simulacro, una actuación de “segundo grado”, un protocolo de engaño sin consciencia de convención estética de parte de algunos personajes.⁴ En ese dominio de autorización a las máscaras femeninas para interpretar roles pretendidamente teatrales se ubican ciertas voces que se asoman y juegan a la diferencia.

Si bien el rol de *matrona* en el discurso plautino resulta vilipendiado, debido al lugar común de una sociedad patriarcal que asigna inferioridad al género femenino, tendemos a pensar que existen ciertos resguardos o excepciones en las comedias de Plauto acerca de sus eventuales lecturas e identificaciones. El rasgo negativo del estereotipo de mujeres “habladoras” y “chillonas” y el deseo de sus maridos de verlas “muertas”⁵ se contraponen con algunas máscaras que, más allá de la *doxa*, se encargan de preservar los mandatos senatoriales y de encarnar la

⁴ En definitiva, sin “situación de actuación” propiamente dicha, en términos de Mauro (2014).

⁵ En *Asinaria*, *Casina* y *Trinummus* se hace referencia a ese deseo.

agentividad de sanciones y castigos a los *vir*i que quiebran las reglas, sobre todo en lo referido al amor clandestino. Tal es el caso del paradigma de la mujer romana ideal conformado por *Alcumena* de *Amphitruo* o el de *Cleostrata* de *Casina* con su papel de controladora de la conducta de su marido y referencia de la tradición.

En el primer caso, con el tono pseudoserio que implica la denominación genérica de tragicomedia, la guerra –cara a las expansiones romanas– oficia de telón de fondo para las peripecias amorosas de *Iuppiter* que, en definitiva, no hacen sino corroborar los valores de la esposa (que sabemos “romana” a pesar del entorno griego) afincados en la *pietas*. Desde esa perspectiva de lectura, los *dicta* sobre el amor en *Amphitruo* responden a los preliminares del imaginario respecto de las condiciones de una matrona, que debe ser una *uxor pia, pudica y uniui*ra que ejerce su rol negando su sexualidad. Así parece corroborarlo el conocido v. 840 con su oxímoron: *sedatum cupidinem*, ese “deseo sosegado” que integra la identidad femenina de una mujer libre. Por otro lado, el episodio de la duda de *Amphitruo* sobre la honestidad de su esposa dispara la intervención de *Bromia*, la *ancilla* fiel que insta a revelar la verdad del engaño del que ha sido objeto *Alcumena* en manos de *Iuppiter* y *Mercurius* devenidos dobles del *vir* y de su esclavo. En efecto, el embrión de la anagnórisis es formulado por la *ancilla*, ante el marido convencido del engaño, tal como se observa en 1084 y ss.:

Amph. At me uxor insanum facit
suis foedis factis. *Brom.* At ego faciam, tu idem ut aliter
praedices,
Amphitruo, *piam et pudicam esse tuam uxorem ut scias.*
De ea re signa atque argumenta paucis verbis eloquar.

Omnium primum: Alcumena geminos peperit filios.

Amph. Pero mi mujer me vuelve loco con sus horribles acciones. **Brom.** Pero yo voy a hacer que vos mismo lo andes pregonando de otra manera, Anfitrión, voy a hacer que sepas que tu mujer es piadosa y decente. Sobre este asunto te voy a explicar las señas y los argumentos. Lo primero de todo: Alcmena dio a luz hijos gemelos.

La intervención de *Bromia*, luego de los lamentos por la suerte de su ama formulados en una extensa secuencia de versos que va desde 1053 a 1076, narra a *Amphitruo* la situación “obscena”, la que el género no permite revelar sino en relato. Así, ejerce el rol de mensajera y, al modo de una actriz virtuosa, afecta con su *actio* al *vir*, quien se perturba por la actuación, tal como lo expresa en 1117 y ss.:

Amph. *Mira memoras, nimis formidolosum facinus praedicas;
nam mihi horror membra misero percipit dictis tuis.
quid fit deinde? porro loquere.*

Amph. Contás cosas admirables; revelás una acción demasiado espantosa; con tus palabras, desgraciado de mí, el horror se apodera de mis miembros. ¿Qué pasa después? Seguí hablando.

Como una actriz competente, la *ancilla* maneja el suspenso y retiene el flujo de la acción al modo de una *cunctatio* retórica que obliga a *Amphitruo* al *porro loquere* del v. 1119.

Ahora bien, la figura de *Alcumena*, aunque sufre conatos de oprobio por la confusión inherente a esta modalidad cómica, emerge airoso del confuso episodio de la doble gravidez y reafirma una entidad/identidad femenina en consonancia con el imaginario “oficial” de la república. En ese sentido, las

atribuciones de *pia*, *pudica* y *univira* de la reina, puestas a prueba y eventualmente “suspendidas” mediante el *quid pro quo*, bien pueden ser interpretadas como la reafirmación del rol que el *mos maiorum* le asigna a la mujer libre: proveer hijos a la patria. En ese encuadre, *Mercurius* se refiere en el prólogo de la obra al bien mayor de *Amphitruo*, consistente en ponerse al frente de su ejército (v. 100: *praefestust legionibus*), acontecimiento que supera el ocuparse de su esposa, a quien deja en v. 529 llorando en la despedida: *Lacrimantem ex abitu concinnas tu tuam uxorem*.

Esa imagen de la *uxor*, que soporta la breve experiencia erótica matrimonial y el “abandono” de su marido, cumple con las expectativas de una figura de mujer inherente a una dialéctica social sostenida por la relación *scaena/cavea*. A su vez, en el caso particular de esta pieza, la hilaridad que se desprende de la *fabula* resulta sostenida y contrabalanceada por la asignación genérica de *tragicomoedia* (v. 63), lo que resguarda y valoriza el *exemplum* femenino de *Alcumena*, una mujer que ha sido sometida al imperio de la *ficcio* sin el debido conocimiento: como en el “teatro invisible”⁶ de Boal (1980), la

⁶ Esta forma de dar a ver un suceso escénico carece del precontrato o pre-convenio (*convivium* acordado y “zona de veda” del espectador) que realiza el público al ingresar a una sala o al prestarse para presenciar un espectáculo. No se cuenta con el conocimiento del espectador—transeúnte, generalmente en episodios montados en la cotidianeidad de la calle o cualquier espacio público—, quien, en principio, ignora que está presenciando una ficción y la “confunde” con la realidad. Esta poética, sustentada en juegos y dinámicas múltiples, responde al paradigma del “Teatro del Oprimido”, una serie de criterios y procedimientos teatrales al servicio de la concientización política y social en varios países de América Latina a partir de los años sesenta del siglo pasado. Se reconoce en el director brasileño Augusto Boal la creación y desarrollo, más político que estético, de esta “teatralidad” que comienza negando su índole ficcional para descubrirla a los fines de lograr la reflexión del público sobre problemáticas sociales. Este movimiento, de amplia y

reina –*imago* de romanidad, por otra parte, a pesar del entorno mitológico– ha participado de un espectáculo del que ha salido fortalecida. *Alcumena*, como otros personajes que son burlados, ha sido sometida a un simulacro, a una representación, a una *fictio* de la que no ha sido consciente.

Otra variante de la “actuación” femenina es ejercida en *Casina* por la *ancilla Pardalisca*, aunque con exiguo resultado en el destinatario del simulacro teatral. En efecto, ante la necesidad de alejar al *senex Lysidamus* de *Casina*, la esclava irrumpe en griterío para anunciar que la joven “ha enloquecido” en vv. 621 y ss.:

*Par. Nulla sum, nulla sum: tota, tota occidi.
Cor metu mortuomst, membra miserae tremunt:
Nescio unde auxili praesidi perfugi
Mi aut opum copiam comparem aut espetam.
Tanta factu modo mira miris modis
Intus uidi, nouam atque integram audaciam.
Caue tibi, Cleostrata, apscede ab ista, opsecro,
Nequid in te mali faxit ira percita.
Eripite isti gladium, quae suist impos animi.*

Par. ¡Estoy perdida, estoy perdida! ¡Muerta soy! Tengo el corazón muerto de pánico. Me tiemblan los miembros. Desgraciada de mí, no sé dónde encontrar ni dónde buscar ayuda, defensa, amparo, socorro. Tan sorprendentes, tan increíbles son las cosas que acabo de ver ahí dentro. ¡Qué atrevimiento tan inaudito y tan

sostenida difusión en el mundo, posee influencia del “Teatro político” de Erwin Piscator, del “Teatro Épico” de Bertolt Brecht y también de la “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire. Incluye, asimismo, el denominado “Teatro Foro”, “Teatro periodístico” y “Teatro Imagen”, variantes de una praxis teatral que incluye la acción directa del espectador. Cf. Boal, 1980.

pavoroso! Tené cuidado, Cleústrata, alejate de ella, por favor, no sea que enfurecida como está, haga algún disparate con vos; sacale la espada, que está fuera de sí.

La representación actoral va cobrando intensidad mediante el relato de la amenaza que ronda dentro de la casa, como se observa en 651 y ss.:

*Tua ancilla hoc pacto exordiri coepit,
Quod haud Atticam condecet disciplinam.
Ly. Quid est id? Par. Timor praepedit dicta linguae.
Ly. Possum scire ego istuc ex te? quid negotist? Par.
Dicam.
Tua ancilla, quam tu tuo uilico uis
Dare uxorem, ea intus— Ly Quid intus? quid est?
Par. Imitatur malarum malam disciplinam,
Viro quae suo interminatur uitam.
Ly. Quid ergo? Par. Ah. Ly. Quid est? Par. Interemere
ait uelle uitam.
Gladium— Ly. Hem. Par. Gladium— Ly. Quid eum
gladium?
Par. Habet. Ly. Ei misero mihi. cur eum habet?
Par. Insectatur omnis domi per aedis
Nec quemquam prope ad sese sinit adire:
Ita omnis sub arcis, sub lectis latentes
Metu mussitant. Ly. Occidi atque interii.
Quid illic obiectumst mali tam repente?
Par. Insanit. Ly. Scelestissimum me esse credo.*

Par. ¡De qué manera tu criada se empezó a comportar! Una cosa indigna de los modales atenienses. **Lys.** Pero ¿de qué se trata? **Par.** El espanto me paraliza la lengua. **Lys.** ¿Puedo saber, por fin, de vos qué es lo que está pasando? **Par.** Te lo voy a decir. Tu esclava, la que querés dar por esposa al granjero, ella, ahí adentro, en casa... **Lys.** ¿Qué cosa pasa ahí adentro? **Par.** Imita los malos modales de las malas mujeres y amenaza a su marido, la vida... **Lys.** ¿Qué? **Par.** ¡Ay, dios mío! **Lys.**

¿Qué pasa? **Par.** Que le va a quitar, dice, que le quiere quitar la vida. Y una espada. **Lys.** ¡Ay! **Par.**...una espada... **Lys.** ¿Qué pasa con la espada? **Par.** La tiene. **Lys.** ¡Ay, desgraciado de mí! ¿Por qué tiene una espada? **Par.** Va persiguiendo a todos por la casa y no consiente que se acerque nadie a ella; todos andan escondidos debajo de los arcones y de las camas y no se atreven ni a rechistar del miedo que tienen. **Lys.** ¡Muerto soy! ¡Perdido estoy! ¿Qué clase de mal le ha agarrado de pronto? **Par.** Se ha vuelto loca. **Lys.** Creo que soy el más desgraciado de todos los mortales.

El simulacro escénico de la esclava adquiere su categoría metateatral con parlamentos *extra scaenam* en complicidad con el público eventual en 685 y ss.:

Par. *Ludo ego hinc facete:
Nam quae facta dixi, omnia huic falsa dixi.
Era atque haec dolum ex proxumo hunc protulerunt:
Ego huc missa sum ludere*

Par. ¡Qué manera de tomarle el pelo! Todo lo que le dije no es más que una pura mentira. Mi ama y la vecina de al lado han inventado esta historia y me han mandado aquí para que lo engañe.

A pesar del empeño teatral y su inherente verosimilitud en el interior de la *fabula*, la supuesta “amenaza” de la joven *Casina* de matar al que la posea, a su amo y cometer suicidio, encarnada en el simulacro teatral de la *ancilla*, cuya síntesis hemos presentado, no surte efecto en la acción dramática puesto que el anciano, a pesar de esa esmerada interpretación, sigue empeñado en obtener el amor de la muchacha a la noche siguiente. Tal despliegue actoral de parte de la esclava no hace

sino poner en escena el entorno de protección hacia *Casina* y preparar el escarnio del *senex*.

Sin embargo, otras performances teatrales internas logran su cometido. En efecto, una de las actuaciones femeninas que logra “hacer creer”, en el aceitado mecanismo del *quid pro quo* plautino, es la de la *meretrix Phronesium* de *Truculentus*, quien no tiene escrúpulos en engañaractuar acerca de “haber parido” para obtener beneficio del personaje *miles*. Así lo confirma en su conversación con *Diniarchus* en 386 y ss.:

Phron. *Concedite hinc vos intro atque operite ostium.*

tu nunc superstes solus sermoni meo es.

tibi mea consilia summa semper credidi.

equidem neque peperí puerum neque praegnas fui;

verum adsimulavi me esse praegnatem: haud nego.

Din. *Quem propter, o mea vita? Phron.* *Propter militem*

Babyloniensem, qui quasi uxorem sibi

me habebat anno, dum hic fuit. Din. *Ego senseram.*

sed quid istuc? cui rei te adsimulare retulit?

Phron. *Vt esset aliquis laqueus et redimiculum,*

reversionem ut ad me faceret denuo.

nunc huc remisit nuper ad me epistulam,

sese experturum quanti sese penderem:

si quod peperissem id <non> necarem ac tollerem,

bona sua med habiturum omnia [esse]. Din. *Ausculito*

lubens.

quid denique agitis? Phron. *Mater ancillas iubet,*

quoniam iam decimus mensis adventat prope,

aliam aliorum ire, praemandare et quaerere

puerum aut puellam, qui supponatur mihi.

Phron. Váyanse ustedes a casa y cierren la puerta.

Quiero hablar con vos a solas: la verdad es que ni he parido ni estaba embarazada, sino que hice como que lo estaba, no lo niego. **Di.** ¿Y por causa de quién, mi vida?

Phron. Por causa del militar babilonio, que me tenía, se puede decir, como si fuera su mujer el año que estuvo acá. **Di.** Eso no se me había pasado inadvertido. Pero ¿eso a cuento de qué? ¿Qué sacabas con ese engaño? **Phron.** Yo quería tener algún lazo y una cadena para hacerlo volver de nuevo. Y ahora me mandó hace poco una carta diciendo que quería poner a prueba lo que él significa para mí: que si no sacaba del medio a la criatura, sino que la aceptaba, vendría yo a poseer todos sus bienes. **Di.** Eso está muy bien. Y después ¿qué? **Phron.** Mi madre va y encarga a las esclavas, cuando ya estaban para cumplirse los meses, ir cada una por su lado y a hacer averiguaciones y buscar un niño o una niña para que se crea que es mío.

Evidentemente, una de las claves de las “actuaciones” femeninas en la obra plautina es la complicidad del engaño con la audiencia, tal como se observa en el parlamento de *Pardalisca* citado anteriormente. En este caso, la *meretrix Phronesium* reafirma su interpretación teatral, al compartir con los *spectatores* una amalgama de actuación y de referencia metateatral propia de esta especie cómica en 448 y ss.:

Phron. *Puero isti date mammam. ut miserae
matres sollicitaeque ex animo sumus cruciamurque!
edepol commentum male, cumque eam rem in corde
agito,
nimio — minus perhibemur malae quam sumus ingenio.
ego prima de me, domo docta, dico.
quanta est cura in animo, quantum corde capio
dolorem — dolus ne occidat morte pueri:
mater dicta quod sum, eo magis studeo vitae;
quae ausa hunc sum, tantundem dolum <nunc>
adgrediar.
lucri causa avara probrum sum exsecuta,
alienos dolores mihi suppositi;*

*<sed> nullam rem oportet dolose adgredi,
 nisi astu totam accurateque exsequare.
 vosmet iam videtis, ut ornata incedo:
 puerperio ego nunc med esse aegram adsimulo.
 male quod mulier facere incepit, nisi <id> efficere
 perpetrat,
 id illi morbo, id illi seniost, ea illi miserae miseriast;
 bene si facere incepit, eius rei nimis cito odium percipit.
 nimis quam paucae sunt defessae, male quae facere
 occeperunt,
 nimisque paucae efficiunt, si quid facere occeperunt
 bene:
 mulieri nimio male facere levius onus est quam bene.
 ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte
 malitia,
 quae me gravidam esse adsimulavi militi Babylonio:
 eam nunc malitiam accuratam miles inveniat volo.
 is hic haud multo post, credo, aderit; nunc prius
 praecaveo sciens
 sumque ornata ita ut aegra videar, quasi puerperio
 cubem.*

Phron. Denle de mamar al chico. ¡Ay, pobres madres, que no tenemos un momentito de tranquilidad con tanta preocupación! ¡Verdaderamente qué ocurrencia!, cuando reflexiono en mi interior, confieso que... se nos tiene por mucho menos malas de lo que realmente somos. Yo hablo de mí en primer lugar y por experiencia propia. ¡Qué preocupación!, qué dolor siento en el alma...de que mi embrollo perezca por la muerte del chiquito; por tener el nombre de madre tengo más interés en su vida. Después de haberme atrevido a semejante patraña, voy a consumir una nueva. Por avaricia y codicia he procedido en tal forma y he hecho pasar por míos los dolores ajenos. No se debe comenzar a engañar de ninguna manera si no sos capaz de terminar la maniobra con astucia y con rapidez. Ya ven la vestimenta que traigo: hago como que estoy todavía enclenque a consecuencia del parto. Cuando una mujer se dispone a una mala

acción, si no consigue concretarla, las consecuencias no son sino tristeza, pena, infelicidad, pobrecita de ella; de portarse bien se satura bien rápido. Son muy pocas las que se cansan de persistir una vez empezado el camino del mal, y muy pocas las que terminan una buena misión. A una mujer le resulta una carga mucho más ligera hacer el mal que el bien. Yo, si soy mala, es por obra de mi madre y de mi propia maldad al fingirle al soldado babilonio que estaba embarazada: ahora quiero que no le falte ningún detalle a la farsa cuando él venga: según yo creo, debe de estar a punto de llegar; por eso he tomado mis precauciones a tiempo y ese es el motivo por el que voy así vestida, como si recién terminara de parir.

La *persona meretrix*, y sobre todo la de *Truculentus*, construye su conducta teatral “interna” en consonancia con rasgos simpáticos de posible adhesión espectral, puesto que como “Reguladora del sexo oficial, la *meretrix* absorbe los excesos, los muestra, los amortigua y los acomoda. Sin embargo, detrás de su carácter simpático despliega una voracidad que al mismo tiempo pone en duda la ética de sus dueños y clientes”. (Rabaza, Pricco, Maiorana, 1998: 227)

Como puede apreciarse, el peso actancial derivado de una interpretación, generalmente como parte de los ardides, recae en personajes subalternos. En ese sentido, los personajes femeninos de *Miles gloriosus* se vuelven emblemáticos. Tanto *Philocomasium* como *Acroteleutium* y *Milphidippa* emergen en escena como máquinas de actuación para someter a otra máscara —en este caso, el militar jactancioso— a un proceso de inferiorización inherente a la provocación de hilaridad. Así, las víctimas de la trama interna urdida por el *servus callidus Palaestrio* (y, en parte, también por el *semisenex Periplectomenus*) resultan persuadidas por impecables actuaciones femeninas.

Es el *servus Sceledrus* la primera víctima en la progresión de engaños gracias a la doble salida de *Philocomasium* de una y otra casa, en la que dramatiza, en primer lugar, el enojo de la honra vulnerada al egresar de la casa del soldado para, en segundo lugar –previo paso por el túnel que une ambos domicilios–, convertirse en la hermana melliza de sí misma que sale de la vivienda del *semisenex*. Por consiguiente, el primer nivel del plan resulta cumplido: el esclavo que vio realmente a *Philocomasium* besándose con el *adulescens* cree finalmente, gracias a la virtuosa actuación de la *mulier*, que existen hermanas mellizas y que “se ha equivocado” al confundir a la concubina de su amo. Esta, independientemente del plan maestro del *servus callidus*, compone con sus propias decisiones e inteligencia dos personajes verosímiles que, además, ridiculizan al militar engreído: mientras no hay expectación de la escena sino fusión “vida”-representación, el eventual público es estimulado a esperar los acontecimientos como un espía preferencial de los sucesos de la *scaena*.⁷

El segundo movimiento del plan de engaño es llevado a cabo por dos *meretrices* hábiles en el oficio de persuadir. En primer lugar, la *ancilla Milphidippa* construye pacientemente el anzuelo que tiene que morder *Pyrgopolynices* por medio del relato del “enamoramiento” de su supuesta ama, *Acroteleutium*, la *meretrix* que encarnará luego el oxímoron de una *matrona* enamorada de otro hombre diferente de su propio *vir*.

Efectivamente, mediante “refuerzos” convincentes del esclavo, se llega a una rutina actoral en la que ambas, *ancilla* y *meretrix* –devenidas “criada” y “*matrona*” – fingen con maestría

⁷ De estas cuestiones hemos dado suficiente cuenta en un trabajo sobre la voz femenina (Rabaza, Pricco, Maiorana, 2001).

y exageración la irresistible atracción erótica que ejerce el engreído soldado. El resultado es conocido. También con la apelación –falsa– de pretender una *uxor* como amante el militar es castigado, por lo que el cosmos cómico termina finalmente acomodándose y da lugar a la sanción que pretende moralizar, encarnada en el parlamento final del militar (vv. 1435-1437) en alusión directa al adulterio.

4. A modo de conclusión provisoria

En este sucinto recorrido se ha pretendido proponer ciertas emergencias discursivas en la comedia plautina que ameritan una tarea de profundización sobre el *dictum* femenino y su relación con la agencia actoral y el vínculo empático entre las máscaras y el universo de expectación.

Alcumena, como otros personajes que son burlados, ha sido sometida a un simulacro, a una representación, a una *fictio* de la que no ha sido consciente. Sin embargo, ha tenido que actuar –o sobreactuar– su virtud femenina. Su *dictum* propio ha sido derivado por *Iuppiter* hacia una dimensión teatral. Ignorante de su actuación, *Alcumena* ha sido parte de un espectáculo. Si cupiese alguna duda, a esas afirmaciones se suman en el cierre de la obra las voces plenamente autorizadas para la sanción y la administración de verdad del marido y del dios superior: dos paradigmas de la voluntad masculina que no ofrecen flancos para polémicas. No obstante, en la serie de intercambios posibles entre entidades escénicas y *spectatores*, las figuras femeninas eluden frecuentemente subvaloraciones de base.

Tal es el caso de la *ancilla Pardalisca*, en *Casina* –sin el logro total de su cometido– quien ensaya un gag para amilanar

al *senex* apasionado en su ímpetu por poseer sexualmente a la joven esclava que otorga nombre a la comedia. Como también es dable visualizar a la *meretrix Phronesium* de *Truculentus* interpretando parición y puerperio para el *miles*-objeto risible, o a las simpáticas *Acroteleutium* y *Milphidippa* de *Miles gloriosus* integrando el elenco de una actuación de “segundo grado” junto a la *mulier Philocomasium* para la humillación del soldado fanfarrón y el *happy end* correspondiente.

Matronae que maquinan y castigan. *Mulier, ancillae* y *meretrices* que planean asechanzas y preparan el camino de la corrección a través de interpretaciones escénicas. Una *matrona* que sufre un percance que la hará más fuerte, es decir, más “romana”. Una *ancilla* encargada de terminar de persuadir al héroe. Simpáticas, atrayentes y adecuadas a lo que se espera de ellas, algunas mujeres plautinas recorren sus *dicta* montadas en una dimensión teatral, portadoras de una *facultas* precaria y provisoria que les permite participar de cierta empatía de parte de la *cavea*. Mas son mujeres que actúan y contribuyen al cosmos cómico mientras la voz propia brilla por su ausencia o mientras se constituyen relevantes solo en la ficción de la ficción.

Bibliografía

Fuentes

- Plauti Comoediae*. (1958). Recensuit et emendavit Fridericus Leo, B. apud Weidmannos.
- T. Macci Plauti, Comoediae*. (1959). Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii e Typographeo Clarendoniano

Estudios

- Boal, A. (1978). *Teatro del Oprimido. Vol 2. Ejercicios para actores y no actores*. México: Ed. Nueva Imagen.
- (1980). *Teatro del Oprimido. Vol.1*. México: Ed. Nueva Imagen
- Dubatti, J. (2003): *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Mauro, K. (2014). “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”. *Telón de fondo-Revista de teoría y crítica teatral*, 19: 137-156.
- Pricco, A. (2016). “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”. *Anales de Filología Clásica*. 29.1: 67-78.
- *Teatro sitiado. La comedia plautina y su estrategia retórica*. Rosario. En prensa.
- Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, D. (1998). “El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno”, en Pociña, A. y Rabaza, B. (Eds.). *Estudios sobre Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas, 201-227.
- (2001). “La voz femenina en el *Miles gloriosus*: la puesta en escena de un simulacro”, en Caballero, E., Huber, E. y Rabaza, B. (comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario: Homo Sapiens, 331-346.

Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea

Elsa Rodríguez Cidre

Universidad de Buenos Aires – CONICET
elsarodriguez022@gmail.com

Las mujeres cumplen un papel importante en la sociedad ateniense como participantes en los rituales religiosos públicos y privados que hacen al destino de la *pólis* y como encargadas al interior del *oikos*. Los principales personajes femeninos en la tragedia tienden a reflejar dicha importancia, pero con una diferencia crítica desde el momento en que pueden ejercer una independencia y poseen un margen de acción que en principio les está vedado por fuera de la ficción.¹ El género trágico escenifica repetidamente escenarios mitológicos en los que las mujeres emergen a la esfera pública, pero este poder y preeminencia ha de ser analizado en el contexto de una sociedad donde se estipulaba que lo mejor era su reclusión.² Por otra parte, los cuerpos femeninos devienen cruciales al ser garantes de la reproducción de ciudadanos y, sin embargo, estas mujeres representan la alteridad interna y son perpetuas excluidas del cuerpo político.³ Existe una oposición entre reconocerlas como portavoces de tradiciones y normas culturales ancestrales y requerirles sumisión a un orden patriarcal y cívico. Ello da pie a pensar en formas singulares y propias de integración en la *pólis* por parte de ellas, que pueden

¹ Cf. Foley (2001: 3 y ss.).

² Cf. Murnaghan (2005: 234).

³ Cf., *inter alios multos*, Foxhall (1996: 140) y Patterson (1998: 107 y ss.).

desplegarse en el plano cívico-religioso o en función de la maternidad y los rituales fúnebres (ya reglamentados en la época clásica) y que no pasan entonces por el ejercicio de los derechos políticos.

Respecto del cuerpo, Florence Gherchanoc (2015: 9-17) señala que en esta problemática se pone en juego la difícil pregunta sobre la identidad, definida por las relaciones sutiles que mantiene la identidad biológica (el interior, los fluidos y su circulación), la identidad física (la apariencia) y la identidad social y política (el cuerpo antiguo construido en la linde de lo natural y lo cultural).⁴ Katrina Cawthorn (2008: 2-3), siguiendo esta línea, agrega que la cultura se encuentra inevitablemente corporizada y que el cuerpo es, de la misma forma, cultural: al no haber registro alguno de los cuerpos griegos sin mediación cultural, toda representación corpórea está mediada o modelada por la cultura y solo se puede acceder a su estudio a través de los textos conservados, es decir, la textualidad de los cuerpos. Dentro de los estudios clásicos, el cuerpo masculino ha solido desempeñar un lugar central, mientras que el femenino ha operado en los márgenes como fuente de ansiedad, ambivalencia, misterio y tensión. Cawthorn (2008: 70) también destaca el hecho de que en la tragedia las mujeres resultan más peligrosas para los cuerpos masculinos que los enemigos de guerra. Y McCoskey & Zakin (2009: 1-4) focalizan en la tragedia griega porque este género sirve como un espacio para explorar las angustias asociadas a la relación entre el cuerpo político y los sujetos encarnados sexuados. Sus representaciones exponen la *pólis* en acción, sus orígenes y sus principios organizativos.

⁴ Cf. además, Feher, Naddaff & Tazi (1990: 11-18); Le Breton (2011 [1992]: 7); Schniebs (2011: 7-39); Osborne (2011: 1-26).

Entre los griegos, las mujeres ostentan una relación íntima con las cuestiones corporales, especialmente aquellas que preceden o suceden a la vida, entendida como hecho cultural que se despliega en el marco de una comunidad. En efecto, ellas aparecen, en palabras de Bruit Zaidman (1992: 408), como “dueñas del nacimiento” y de la muerte, dos momentos que la cultura clásica vincula con la idea de impureza y, en virtud de ello, considera que son competencia de la mujer, quien demuestra en diversos aspectos una familiaridad particular con lo impuro, como la que tiene también con lo incivilizado.⁵

De todas las dimensiones que cobra la corporeidad de las mujeres trágicas eurípideas, queremos focalizar aquí en la monstruosa para dar otra vuelta de tuerca a la cuestión corporal, como si el extrañamiento de sus cuerpos fuese elevado al cuadrado en el marco de una operación prohibida. Si chequeamos las siete tesis sobre la monstruosidad planteadas por Jeffrey Cohen (1996: 3-25), veremos que inevitablemente la cuestión se corporiza desde la primera de ellas: “El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural”, es decir, “una construcción y una proyección cuya existencia tiene por finalidad el ser leídas, *monstrum*, lo que revela o advierte” (1996: 4). Y si cruzamos monstruosidad y cuerpo femenino, la tendencia es más clara tal como nos indica Anne Carson (1999: 79) al recordar que las mujeres de la mitología regularmente disuelven su forma en la monstruosidad.

El cuerpo puede manifestarse desde diferentes perspectivas en una obra ficcional, pero si nos atenemos a la tragedia del siglo V a.C. vamos a ver que, más allá de determinado personaje en escena, “los procesos corporales”

⁵ En cuanto al nacimiento y la muerte como momentos de contaminación, cf., entre otros, Carson (1990: 158 y ss.) y Parker (1996: 32 y ss., 43, 69).

aparecen primordialmente en el *lógos* y la principal razón de ello es la libertad que habilita el discurso frente a los límites más estrechos que tiene la representación escénica, límites que por otra parte son numerosos en la Antigüedad.⁶

Detengámonos, entonces, en los personajes femeninos monstruosos que he venido estudiando por separado, pero que en este texto despliego como en un panel para analizar qué pasa con el cuerpo teratologizado de estas mujeres trágicas: Medea y Hécuba en las obras homónimas, Helena en *Troyanas* y en la obra homónima y Ágave en *Bacantes*.⁷ Queremos también observar que hay un doble movimiento significativo en estos procesos de teratologización, ya que no solo se transforma el cuerpo femenino en un ser monstruoso también femenino, sino que tal monstruo posee las condiciones corporales “ideales” para caracterizar el accionar de estas mujeres híbridas.

Empecemos por el caso más emblemático: Medea en la obra homónima (431 a.C.) es llamada Escila hacia el final de la tragedia (v. 1343) por Jasón ante la constatación del doble filicidio (y de la muerte de la hija de Creonte y del propio rey), λέαιναν, οὐ γυναιῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν,⁸ “leona, no mujer, de naturaleza más salvaje que la tirrena Escila”.⁹ Recordemos que ya se había perfilado su ser monstruoso en otras tres situaciones anteriores: la hibridez

⁶ Los mecanismos para “salirse de la norma” con los que se contaba eran limitados: la grúa llamada μηχανή que permite la aparición de los dioses al final de las obras (el famoso *deus ex machina*) y el ἐγκύκλημα, dispositivo circular que se hallaba en el piso y que permitía, por ejemplo, hacer salir mediante un giro a los personajes que yacen asesinados en el suelo.

⁷ Los textos donde he analizado más detenidamente la monstruosidad de estos personajes son: Rodríguez Cidre (2002), (2010: 234-246, 249-259), (2016a) y (2016b).

⁸ La edición base para todas las obras eurípideas es la de Diggle.

⁹ La traducción nos pertenece en todos los casos.

de toro y leona que presenta la nodriza al comienzo de la tragedia al describir a su ama, καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται, “y aunque se comporta como un toro con la mirada de una leona que ha parido” (vv. 187-188); el manejo a la distancia de unos “objetos monstruosos” que portan dientes invisibles, los dones que envía a la hija de Creonte a través de sus dos hijos, σάρκες δ’ ἀπ’ ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ / γνάθοις ἀδήλοις φαρμάκων ἀπέρρεον, / δεινὸν θέαμα, “y las carnes manaban de los huesos como la lágrima del pino por los dientes invisibles de los venenos, terrible espectáculo” (vv. 1200-1202) y la alusión al cuerpo alado que hace Jasón en el v. 1297, ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ’ ἐς αἰθέρος βάθος, “o bien lleve su cuerpo alado hacia el profundo éter”. Volvamos sobre lo ya dicho para realzar la simbología que porta la Escila para Medea: seis cabezas de perro de triple dentadura que surgen del centro de ese femenino monstruo marino capaz de matar a todo lo que esté a su alcance. El hecho de que las cabezas de perro surjan de su ingle remite al poder genésico y destructivo de este personaje en tanto madre y asesina (recordemos que es una innovación de Eurípides hacerla filicida). Jasón se ha enfrentado a la “verdadera” Escila épica y ha salido victorioso con ayuda de la misma Medea, situación que no fue repetida esta vez. El héroe totalmente vencido establece una relación directa entre el hecho monstruoso y la condición bárbara del personaje, ya que para él ninguna mujer civilizada hubiera cometido sus infames crímenes y el epíteto “tirrena” ya mencionado continúa con esta variable: este monstruo estaba situado sobre el estrecho de Mesina en el mar Tirreno. La *Odisea* señala la inmortalidad del monstruo que podría estar

jugando en la obra eurípidea con el carácter divino de Medea, rasgo fundamental que se despliega hacia el final de la tragedia.¹⁰

Llegamos al segundo ejemplo teratológico a partir de una figura retórica que, a nuestro entender, gira una vez más en torno de la Escila. Nos referimos al personaje de Hécuba en la obra homónima (c. 424 a.C.). Es nuestra tesis que Eurípides quiso volver aproximadamente siete años después a este monstruo en función de una nueva infanticida (aunque no filicida) y que lo hizo a partir de una sinécdoque para no caer en una repetición propia, al transformar a la troyana en perra (proceso que conforma una nueva innovación eurípidea). Recordemos que la valencia canina es fundamental aquí y, de hecho, Chantraine (1999: 1023) asimila la etimología Σκύλλη con σκύλαξ, cachorro. Hécuba venga la traición de Poliméstor convocándolo con sus dos hijos, lo invita a entrar en las tiendas de las esclavas y, con ayuda de las demás troyanas, lo fuerza primero a ver el asesinato de sus hijos y luego lo enceguecen con el único elemento que poseen, los broches de sus vestidos. Este rey, sin vista y vencido, es el que profiere al final de la obra un discurso profético: κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα..., “llegarás a ser una perra con mirada de color de llama...”, / θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται..., “muerta; y el nombre de tu tumba se llamará...” / κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ, “sepulcro de la perra infeliz, señal para los navegantes” (vv. 1265, 1271, 1273). Es precisamente allí donde se produce una deshumanización total de Hécuba anunciando la metamorfosis de la exreina de Troya en perra de piedra con mirada de fuego (proceso que implica a la vez otra teratologización a partir de esta hibridez). Así queda condenada

¹⁰ Cf. al respecto a Boedeker (1997: 132) y Rodríguez Cidre (2012).

al lugar estático y sin *lógos* de la roca marina, suerte de venganza póstuma sobre quien había osado sobrepasar su condición de mujer y cautiva tomando la palabra y pasando al acto.¹¹ Su metamorfosis va unida a una litificación que, sin embargo, servirá de señal para los navegantes.

El tercer ejemplo lo encarna Helena en *Troyanas* (415 a.C.). Este personaje, siguiendo la épica y la versión más tradicional, marchó a Troya con Paris. Andrómaca, desesperada ante la inminente ejecución de Astianacte, despliega en la obra la genealogía de la espartana en un engendramiento por fuera de la norma con acumulación de horribles progenitores que ocupan el lugar del divino Zeus:¹²

ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἑλλήνες κακά,
τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;
ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὐποτ' εἴ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἴτα δὲ Φθόνου,
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῇ τρέφει κακά. (vv. 764-769)

¡Oh griegos, inventores de males bárbaros!, ¿por qué matáis a este niño culpable de nada? ¡Oh brote tindáreo, no eres (hija) de Zeus. Y afirmo que has nacido de muchos padres, por un lado, en primer lugar, de *Alástor*, por otro, en segundo, de Envidia, de Asesinato, de Muerte y cuantos males alimenta la tierra.

En cuanto a su aspecto y accionar, también podemos leer a este personaje en clave teratológica. En primer lugar, Helena

¹¹ Cf. Rabinowitz (1993: 121).

¹² Para la simbología de estos particulares padres, cf. Dodds (1993 [1960]: 41 y ss.); Vermeule (1984: 37-41, 123, 145 y ss.); Garland (1985: 56); Vernant (1986: 84); Vernant (1989: 139 y ss.); Padel (1992: 172 y ss.); Loraux (1997: 163-166) y Cairns (1999: 194-95).

posee una mirada bivalente que seduce y destruye al mismo tiempo. Andrómaca se refiere a esta dualidad de sus ojos cuando expresa su deseo de muerte para ella a muy pocos versos de la cita anterior: ὅλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο / αἰσχροῦς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν, “¡Ojalá perezcas! Pues a partir de los ojos hermosísimos destruiste vergonzosamente las ilustres llanuras de los frigios” (vv. 772-773). Y luego es Hécuba quien nos habla del efecto mortífero de la mirada de Helena que evoca ciertamente a la Gorgona:

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σὴν.
ὀρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλῃ πόθος.
αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.
ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σύ χοί πεπονθότες. (vv. 890-894)

Te apruebo, Menelao, si matas a tu esposa. Pero rehúye que ésta (te) mire, que no te tome por deseo. Pues toma la mirada de los hombres, destruye ciudades, quema las casas. Así son sus encantos. Yo la conozco y tú y los que han sufrido.

Podríamos pensar en Medusa ya que en esta obra no se juega con la *parthenía* (según el relato mitológico, sedujo y yació con Poseidón) ni con la inmortalidad.¹³ Para Menelao, su esposa aparece teniendo la cabellera “más criminal” (μυαιφονωτάτης / κόμης, vv. 881-882) en un nuevo juego con la Gorgona. De hecho, dado el par seducción/ruina en referencia a sus ojos, podríamos también relacionar a la griega con las Sirenas, a partir de la homología visual de la atracción que

¹³ Sobre la imagen de la Medusa en la cultura antigua, cf., *inter alios*, Dubois (1990: 117-123); Plácido (1992: 572-573); Segal (1996: 18 y ss.) y González González (2005).

generan auditivamente las mujeres pájaro. Hallamos una serie de elementos que los especialistas señalan relacionados con las Sirenas: referencias a la planicie, una connotación femenina erótica y peligrosa que cuadra con la mujer más hermosa del mundo, una de las etimologías del nombre “Sirena” que rescata la idea de calor ardiente, etc.¹⁴ La insistencia con que se vincula a la griega con la acción de “tomar/arrebatarse”, sugiere la remisión, también indirecta a otros seres como las Harpías etimológicamente relacionadas con el verbo ἀρπάζω.¹⁵ Helena aparece simbólicamente como quien le arrebató la vida en las palabras que profiere Hécuba ante el cadáver de su nieto:

μήτηρ πατρός σοι προστίθης' ἀγάλματα
τῶν σῶν ποτ' ὄντων· νῦν δέ σ' ἡ θεοστύγῃς
ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν
ἔκτεινε καὶ πάντ' οἶκον ἐξάπωσε. (vv. 1212-1215)

la madre de tu padre te pone estos adornos. Un día fueron tuyos, mas ahora te los ha arrebatado Helena, la aborrecida de los dioses. Además, ha puesto fin a tu vida y arruinado tu casa toda.

En suma, podemos presentar a Helena como un monstruo bello.¹⁶ Esta dualidad, que podría ser contradictoria, explica por qué las referencias teratológicas, aun si son coincidentes y estructurantes, se deben realizar a partir de una lectura de segundo grado, como si la belleza de Helena nos pidiera una abstracción mayor, una corporeidad monstruosa más inasible e

¹⁴ Cf., entre otros, Vernant (1986: 103-104), (1989: 143 y ss.), Iriarte (2002: 60-61).

¹⁵ Cf., Vernant (1989: 143 y ss.).

¹⁶ Whitman (1974: 43-44) vincula la idea de la belleza como desastre, de la cual la espartana es el arquetipo.

indirecta (implícita en las serpientes de la Gorgona, las plumas de las Sirenas o las garras de las Harpías).

El siguiente ejemplo aparece en Helena en la obra homónima (412 a.C.). Es nuestro objetivo señalar que en este caso nos hallamos frente a una belleza monstruosa en lugar de un monstruo bello. Las dos tragedias poseen argumentos muy diferentes y a partir de ello el diseño de la espartana es diametralmente opuesto al que encontramos en *Troyanas*. En *Helena*, un εἰδωλον ha acompañado a Paris a Troya y la protagonista de carne y hueso está oculta en Egipto. Por lo tanto, esta Helena que no desencadenó la guerra es inocente de los cargos que tradicionalmente se le imputan. Sin embargo, aparece vinculada repetidamente con las Sirenas, aquellas mujeres pájaro que en *Troyanas* eran una de las posibilidades monstruosas con las que se vinculaba a la espartana y que aquí sobrevolarán el escenario. En primer lugar, el origen mismo del personaje representa un hecho extraordinario, ya que la misma Helena nos cuenta que ella ha nacido de un huevo:¹⁷

φύλαι γυναῖκες, τίνι πότμῳ συνεζύγην;
ἄρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;
[γυνὴ γὰρ οὐθ' Ἑλληνὶς οὐτε βάρβαρος
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχέυεται,
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.]
τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστί μου,
τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.

Amigas, ¿a qué destino fui uncida? ¿Acaso me parió mi madre como prodigio (monstruo) para los mortales? [Pues ni una mujer helena ni una bárbara hace nacer un huevo en el que Leda me pare a mí de Zeus, como dicen].

¹⁷ Este nacimiento especial aparece también en vv. 213 y ss., y en los vv. 1144-1146.

Pues un prodigio (una monstruosidad) es mi vida y mis circunstancias por culpa, por un lado, de Hera; por otro, de mi belleza.

Califica su nacimiento y su vida con el mismo término τέρας (v. 256 y v. 260), vocablo que en griego, como sabemos, denomina tanto lo prodigioso como lo monstruoso. El segundo elemento a tener en cuenta está conformado por las referencias a las alas o al vuelo. Ya desde un comienzo, la concepción de Helena se relaciona con un ser alado, el cisne en el cual se ha metamorfoseado Zeus (vv. 17-21¹⁸ y 1144-1146¹⁹). El mensajero y Teoclímeno refieren al cuerpo alado de Helena (v. 618²⁰ y 1516²¹) y Teucro nos habla de la pluma (término que utiliza como sinécdoque de su arma) que eventualmente tocaría el cuerpo de la esposa de Menelao en el v. 76: εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη / γαῖα πόδ' εἶχον, τῷδ' ἄν εὐστόχῳ περὶ / ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης, “si no tuviera el pie en tierra extranjera por esta certera pluma morirías como recompensa por la semejanza de la hija de Zeus” (vv. 75-77). Además de nacer de un huevo y de portar metafóricas plumas, la propia Helena

¹⁸ ἔστιν δὲ δὴ / λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπατ' εἰς ἐμήν / Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών, / ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ / δῖωγμα φεύγων, εἰ σαφὴς οὗτος λόγος, “pero existe cierto relato de que Zeus voló hasta mi madre, Leda, tras tomar la forma de un ave cisne, el que logró un lecho engañoso al rehuir la persecución de un águila, si este discurso es verdadero”.

¹⁹ σὺ Διὸς ἔφυς, ὦ Ἑλένα, θυγάτηρ· / πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή- / δας ἐτέκνωσε πατήρ, “tú, Helena, naciste como hija de Zeus pues tu alado padre te procreó en el seno de Leda”.

²⁰ ἐγὼ δέ σ' ἄστρον ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς / ἤγγελλον εἰδὼς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον / δέμας φοροίης, “y yo anunciaba que te habías marchado a los rincones/escondites de las estrellas no sabiendo que llevabas un cuerpo alado” (vv. 617-619). Cf. Allan (2010: 215).

²¹ περὶ οἷσιν ἀρθεῖς ἢ πεδοστιβεῖ ποδί, “¿tras ser levantada por las plumas o con pie que pisa la tierra?”.

invoca a los únicos monstruos nombrados en la tragedia, las Sirenas, y los invita a acompañarla en su lamento:

πτεροφόροι νεάνιδες,
παρθένοι Χθονὸς κόραι,
Σειρήνες, εἴθ' ἐμοῖς
†γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν
λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ
φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς†
τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα,
πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα [...]

jóvenes portadoras de alas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas, ojalá por mis †lamentos vinierais portando o la flauta libia o las siringas o las liras con apenados males† a los míos de acuerdo a las lágrimas, con sufrimiento a los sufrimientos, con cantos a mis cantos [...]

La relación con el mundo de los muertos se refuerza con el marco espacial, ya que la tumba de Proteo en la isla de Faros posee un papel clave en la escena y las referencias a este sepulcro son constantes en toda la tragedia.²² Además, en toda la primera parte de la obra la protagonista presenta un fuerte estatismo como si su imagen estuviera petrificada en la tumba.²³ Lo tanático es clave aquí y Helena, postrada e inmóvil, parece encarnar una de las sirenas apotropaicas de las tumbas (Egipto tiene una alta significatividad al respecto). Remarquemos también la importancia del campo auditivo, ya que la protagonista llegará al mismo resultado que las mujeres-pájaro, unas a partir de escuchar el canto que cautiva; la otra, el *lógos*

²² Véanse los vv. 315, 324, 528-529, 543-544, 546-548, 550-551, 556, 961-962, 1009, 1084-1086, 1165, 1178, 1203, 1228. Para un análisis minucioso, cf. Ley (2007: 56 y ss.). Cf. también Downing (1990: 4).

²³ Cf. Vermeule (1984: 201-204), Allan (2010: 171-172) y Dale (1996: 69).

portador de *dólos* que conducirá a la muerte de los marinos en ambos casos.²⁴ Desde el v. 1049, Helena despliega su plan que termina con una imagen que grafica el discurso del mensajero representándola rodeada de cadáveres en una nave que chorrea sangre, φόνῳ δὲ ναῦς ἐρρεῖτο (v. 1601), imagen que se asociará con la clásica de las sirenas rodeadas de cráneos y osamentas, y la nave donde perecerán los 50 egipcios, conducidos a ella en última instancia por el *lógos* engañoso de la espartana, funciona como réplica de la isla de Faros. Creemos, entonces, que Helena aparece en esta tragedia vinculada a las sirenas en sus múltiples valencias, desde la “musical” a la apotropaica y finalmente la asesina de hombres.

El último ejemplo está dado por Ágave en *Bacantes* (406 a.C.). Cuando la hija de Cadmo en pleno delirio báquico comanda el ataque de las ménades contra un Penteo en quien no reconoce a su hijo; ella no solo se corre del lugar maternal, sino que también le adjudica una madre alternativa monstruosa. En los vv. 989-992, ante la pregunta que ella misma se formula acerca de quién ha dado a luz al espía de las montaraces cadmeas, se responde: οὐ γὰρ ἐξ αἵματος / γυναικῶν ἔφυ, λεαίνας δέ τινας / ὅδ’ ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος, “éste no ha nacido de sangre de mujeres sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia”. Por un lado, la comparación con la leona remite a otras asesinas tales como Medea o Clitemnestra; por otro, la referencia a la Gorgona es de suma importancia en tanto es la madre “verdadera” de Pegaso y Crisaor. Este último unido a Calírroe, la hija de Océano, engendra a Equidna, nombre femenino de Equión y madre asignada por algunas versiones del mito del dragón que mata Jasón, historia paralela y a veces

²⁴ Cf. Bettini y Brillante (2008: 139-140).

identificada con la de Cadmo.²⁵ Consideramos también de importancia los elementos ofídicos que en el plano femenino remiten a otros seres monstruosos como las Erinias o las bacantes mismas. Es de destacar que sea la misma madre quien, no reconociendo a su hijo, considera que el ser que tiene enfrente posee esa ascendencia femenina, con lo cual refuerza en forma irónica el carácter teratológico de la línea paterna de Penteo, Equión. La referencia a las Gorgonas, por otra parte, vuelve al punto de partida de la lucha cósmica en el mito griego de los orígenes del mundo, conflicto entre divinidades femeninas pre-olímpicas del caos, de las profundidades y de la noche y el orden patriarcal de Zeus y los olímpicos.²⁶ Por último, estas Gorgonas, símbolo clave de la muerte, prefiguran el accionar de Ágave pocos versos después, puesto que, a instancias de Dioniso, primero mira a la víctima y luego realiza el *sparagmós*.

Para cerrar podríamos concluir que todos estos monstruos matan. No hay alternancia de géneros: lo femenino sigue teratologizado en lo femenino. Algunas son victimarias y vengadoras en grado superlativo como Medea y Hécuba quienes, a nuestro entender, son trabajadas desde la especificidad de la Escila. Pero, mientras que con la primera asesina la referencia es directa, con la segunda debemos ir desarmando este proceso de teratologización atendiendo a varios aspectos que hemos mencionado. Explorar las relaciones entre los mecanismos de animalización y las representaciones monstruosas permite ver el proceso de constitución de unos personajes en los cuales su característica sed de venganza

²⁵ Cf. Bollack (2005: 82).

²⁶ Cf. Segal (1997: 133).

traspasa los límites de la conducta imaginable en esta sociedad. En efecto, es de remarcar que las únicas menciones del monstruo Escila en el registro trágico están en relación con mujeres vengadoras: Medea en *Medea* de Eurípides (vv. 1343 y 1359) y Clitemnestra en *Agamenón* (v. 1233) y *Coéforas* de Esquilo (v. 613). Todo da a entender que en el imaginario de la tragedia una mujer que ocupa el rol normativamente masculino del ejecutor de la venganza solo puede ser pensada en términos de monstruosidad. Segal (1993: 182) establece una relación entre Hécuba, Medea y Clitemnestra, aunque no lo realiza desde la figura de la Escila. En el primer caso, por el ataque al varón a través de la aniquilación de la descendencia (Jasón y Poliméstor); en el segundo, porque la venganza gira en torno de unas primeras víctimas (Polidoro e Ifigenia) que fueron instrumentos para los juegos de poder de la guerra.

La Escila, con su fuerte corporeidad animal y sus valencias genésicas y destructivas, parece adecuarse de manera especial a tal propósito, ya que hablamos de personajes que han sido, siguen siendo o van a ser (nuevamente) madres. Creemos que Eurípides apela a la figura de la alusión en *Hécuba* puesto que desea comparar a esta vengadora una vez más con la Escila (por las características ya analizadas). Del monstruo homérico rescata el valor genésico y destructivo para describir a Medea, la filicida. Con Hécuba, la infanticida, hace que cobren importancia los otros elementos del mito, la situación geográfica, las víctimas, etc. tanto en la descripción de la venganza como en el discurso profético de Poliméstor. Hécuba, otra extranjera, logra escapar a la esclavitud de una forma extraña y poco parece importarle pagar sus asesinatos con una metamorfosis que a la vez la litifica y teratologiza. Por otra parte, se convierte en un ser carente de negatividad y de hecho

funciona como una señal positiva para los hombres en un lugar adverso como el mar. Estos monstruos “bárbaros” no solo no desaparecen por completo; no hay héroes que los civilicen ni que se coronen como tales con su aniquilación, sino que, al contrario, ellos terminan venciendo y en ningún lugar liminar sino en el centro de la propia Atenas.

Quedan, pues, los personajes femeninos teratologizados griegos. Si tomamos a la mujer más hermosa del mundo desde la doble perspectiva presentada, podríamos hablar de tres personajes: Helena en dos escenarios y Ágave. La primera en *Troyanas* representa la percepción del mundo vencido y ella sale vencedora desde toda perspectiva (es una victimaria por ser griega y por ser la causa de la guerra), pero sus poderes monstruosos también son utilizados para los griegos (especialmente Menelao) que vuelve a verla hermosa (en este caso podríamos decir que se queda solo en la primera etapa del accionar del monstruo). Helena en la obra homónima es victimaria desde la trama y desde su *métis*, organiza la huida de la tierra bárbara y el retorno a la civilización y a su reinserción en palacio (podríamos pensar que vuelve a ser hermosa y seductora). Señalemos aquí un elemento clave: se trata de un monstruo griego operando en el mundo bárbaro. Ágave es, sin duda alguna, un caso especial porque si bien el filicidio es atroz en el hecho y en la forma, está posesada por Baco y aun así, el tragediógrafo le adjudica rasgos monstruosos donde privilegia el mirar del monstruo al haber jugado con la imagen de la Gorgona, pero, si nos guiamos por los despojos corporales de Penteo, uno esperaría con esos resultados el accionar de una nueva Escila. Tampoco los monstruos griegos son civilizados por héroe alguno.

La impunidad se hace presente en todos ellos a excepción de Ágave y con ella se ubican en el futuro extradramático en otros *tópoi*: Hécuba en el mar como señal para los navegantes (recordemos que pagaba cualquier precio con tal de no ser la esclava del *oĩkos* de Odiseo); Medea en Atenas, casada con el rey y siendo nuevamente madre; Helena en ambas tragedias reinsertada en su *oĩkos* espartano; Ágave exiliada de Tebas por orden de Dioniso. Pero en el presente de la *performance*, estos monstruos femeninos no se hallan en un horizonte lejano o bárbaro, sino que se enseñorean del centro mismo de Atenas protagonizando las obras trágicas que conforman la *paideía* de todo ciudadano ateniense. Eurípides coloca en el centro del centro, entiéndase en el teatro de la *pólis*, unos monstruos femeninos con accionares y características absolutamente perturbadores.

Hallamos, pues, un cuerpo monstruoso nombrado de manera explícita en el clímax de la obra (Escila) y del proceso de deshumanización que implicó principalmente la animalización, pero también la reificación y la divinización. Así encontramos a Medea, al comienzo de la producción trágica eurípidea (431 a.C.), con un notable paralelismo en el tratamiento esquileo de Clitemnestra. Le sigue un cuerpo monstruoso sugerido en la sinécdoque de perra (nos referimos nuevamente a la Escila) para el personaje de Hécuba en la obra homónima (c. 424 a.C.). Luego, un cuerpo monstruoso que se amplifica en varias posibilidades siendo esta multiplicación una forma reforzada de teratologización. Es el caso de Helena en *Troyanas* (415 a.C.): allí desfilan los diversos y nefastos padres, la Gorgona (mirada/muerte), la Sirena (atracción/muerte), la Harpía (arrebato/muerte). También hallamos un cuerpo monstruoso trabajado desde la belleza y desde un cambio radical

pero monstruo al fin: nos referimos a Helena en la obra homónima (412 a.C.) donde la multiplicidad del tratamiento anterior se reduce a una sola referencia teratológica, la sirena, aunque desplegando fuertemente su simbolismo: el que se relaciona con *éros*, con *thánatos*, con lo apotropaico y con la música. Por último, un cuerpo monstruoso en una alusión menor, aunque clave de la obra: nos referimos a la Gorgona que “acompaña” a Ágave en el asesinato de su hijo en *Bacantes* (406 a.C.).

Quisiéramos retomar para finalizar dos ideas del comienzo del capítulo. Por un lado, lo señalado por Cawthorn (2008: 70), el hecho de que las mujeres trágicas sean más peligrosas para los varones que los enemigos de guerra. Coincidimos con la autora con las mujeres trágicas que cumplen un rol activo en general y creemos que en el caso de las mujeres de este corpus funciona como una hipérbole exponencial: Jasón, Creonte de Corinto, los hijos de Medea, Poliméstor y sus hijos, los combatientes de la guerra de Troya con foco especial en Astianacte, los cincuenta egipcios (y en alguna medida Teoclímeno), Penteo (y en un segundo lugar, Cadmo) son víctimas contundentes del accionar de todas estas mujeres vengadoras. Por su parte, Anne Carson (1999: 79) nos recuerda que las mujeres de la mitología regularmente disuelven su forma en la monstruosidad. Ahora bien, da la sensación de que estas mujeres trágicas coquetean con la teratologización y toman de ella lo que sirve en función del objetivo vengador a cumplir, pero no terminan disueltas en esa monstruosidad en el futuro extradramático a excepción de Hécuba, la perra de piedra con mirada de fuego (y en todo caso pasa a conformar un monstruo positivo para la humanidad como el centauro Quirón). Ágave, una vez producido el *anagnorismós*, sale exiliada de Tebas

como humana. Las grandes vencedoras de este corpus teratológico son, sin duda alguna, Helena y Medea. La primera, en ambas tragedias, vuelve a su *oĩkos* s espartano y a su estatus de *gyné* de Menelao y madre de Hermíone (inclusive con promesa de apoteosis en la obra homónima). Medea también sufre un proceso de divinización y luego marcha en el carro de su abuelo Helios, no solo para dar sepultura y honrar a los cadáveres de sus dos hijos, sino también para instalarse en el *oĩkos* real de Atenas con una nueva descendencia por delante.

Para concluir y retomando las clasificaciones que la crítica ha propuesto respecto de lo teratológico, podríamos decir que estas mujeres en conjunto encajan en un punto en la categoría de monstruo de prohibición,²⁷ al delimitar con su irrupción monstruosa los límites de lo posible en un orden dado que, en nuestro caso, está representado por el teatro ateniense.

²⁷ Cf. Cohen (1996: 4).

Bibliografía

Fuentes

- Allan, W. (2010). *Euripides. 'Helen'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dale, A. M. (1996). *Euripides. Helen*. Londres: Bristol Classical Press.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, t. I. Oxford: Oxford University Press.
- (1989). *Euripidis Fabulae*, t. II. Oxford: Oxford University Press.
- (1994). *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- Bettini, M. y Brillante, C. (2008). *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Akal.
- Boedeker, D. (1997). "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", en Clauss, J. y Iles Johnston, S. (eds.). *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton: University Press, 127-148.
- Bollack, J. (2005). *Dionisos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*. Paris: Bayard.
- Bruit Zaidman, L. (1992). "Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades", en Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. *Historia de las Mujeres* (t.1). Madrid: Taurus, 373-419.
- Cairns, D. (1999). *Aidos. The Psychology and ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Carson, A. (1990). "Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire", en Halperin, D.; Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.). *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: University Press, 135-169.
- Carson, A. (1999). "Dirt and Desire: The Phenomenology of Female Pollution in Antiquity", en Porter, J. (ed.). *Constructions of the Classical Body*. Michigan: University of Michigan Press, 77-100.
- Cawthorn, K. (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek*

- Tragedy*. Londres: Duckworth.
- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck.
- Cohen, J. (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", en *Monster Theory: Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-25.
- Dodds, E. R. (1993 [1960]). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- Downing, Eric (1990). "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*", in Griffith, M. y Mastronarde, D. (eds.). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: GA.
- Dubois, P. (1990). *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*. Bari: Laterza.
- Feher, M.; Naddaff, R. y Tazi, N. (coords.) (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus-Alfaguara.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Foxhall, L. (1996). "The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens", en Foxhall, L. y Lewis, A. (eds.). *Greek law in its political setting. Justifications not Justice*. Oxford: Clarendon Press, 133-152.
- Garland, R. (1985). *The Greek Way of Death*. Londres: Duckworth.
- Gherchanoc, F. (2015). "L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique. Introduction", en *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément n°14, 2015. L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique (Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013)*, 9-17. Disponible en www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2015_sup_14_1_4058. Acceso último: 08-19.
- González González, M. (2005). "Lo bello y lo siniestro. Imágenes de la Medusa en la Antigüedad", en Pedregal Rodríguez, A. y González González, M. (eds.). *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. Oviedo: KRK Ed., 121-138.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal.
- Le Breton, D. (2011 [1992]). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Loroux, N. (1997). *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. París: Payot & Rivages.
- McCoskey, D. E. y Zakin, E. (eds.) (2009). "Introduction", en *Bound by the city. Greek tragedy, sexual difference, and the formation of the polis*. Nueva York: Suny Press, 1-14.
- Murnaghan, S. (2005). "Women in Greek Tragedy", en Bushnell, Rebecca (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 234-250.
- Osborne, R. (2011). *The History Written of the Classical Greek Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. New Jersey: Princeton University Press.
- Parker, R. (1996). *MIASMA. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Patterson, C. (1998). *The Family in Greek History*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Plácido, D. (1992). "La naturaleza femenina en la imagen griega del extremo Occidente", en Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. *Historia de las Mujeres* (t.1). Madrid: Taurus, 567-577.
- Rabinowitz, N. S. (1993). *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2002). "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca", en López, A. y Pociña, A. (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (2 vols.). Granada: Ediciones de la Universidad, 277-292.
- (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordia Prima.
- (2012). "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en Medea de Eurípides", en Atienza, A.; Rodríguez Cidre, E. et alii (eds.). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, 363-372.
- (2016a). "Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en Helena de Eurípides", en Buis, E. J.; Rodríguez Cidre, E. y Atienza, A. (eds.). *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el*

- mundo griego antiguo*. Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA, 215-244.
- (2016b). “El imaginario del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*”, en Gastaldi, V.; De Santis, G. y Fernández, C. (coordinadores). *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*. Bahía Blanca: EDIUNS, 199-241.
- Schniebs, A. (coord.) (2011). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Editorial FFyL/UBA.
- Segal, Ch. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham: Duke University Press.
- (1996). “The Gorgon and the nightingale: the voice of female lament and Pindar's twelfth Pythian Ode”, en Dunn, L. y Jones, N. *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 17-34.
- (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton University Press.
- Vermeule, E. (1984). *Aspects of death in early greek art and poetry*. California: University of California Press.
- Vernant, J. P. (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- (1989). *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. París: Editions Gallimard.
- Whitman, C. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge: Harvard University Press.

Lugares de mujer: espacio, *genre* y *gender* en las *Dirae*

Alicia Schniebs

Universidad de Buenos Aires
ali.latines@gmail.com

Nuestro propósito es formular algunas reflexiones, quizás algunas propuestas, acerca del modo como aparece la relación lugar-mujer en las *Dirae* y la posibilidad de que este peculiar procedimiento pueda ser esgrimido como argumento a favor de su unidad. Se trata de uno de los textos que integran la *Appendix Vergiliana*, antología de poemas variopintos, que la tradición manuscrita asoció durante siglos con Virgilio, y que la filología ha atendido mal y poco por efecto de la tiranía del canon, uno de los modos en que la academia ejerció y ejerce su control sobre lo que leemos y pensamos. Muy por el contrario y más allá de los juicios de valor que nos merezcan estos poemas, nosotros creemos que tanto las *Dirae* como el resto de los poemas de ese corpus constituyen un material provechoso para analizar las características y funcionamiento del campo literario en Roma y constatar o problematizar nuestras ideas al aplicarlas a un corpus que no es el mismo del que suelen extraerse.

Del nutrido y complejo panorama de características y funcionamiento del campo literario en Roma, tomaremos en esta oportunidad un elemento puntual y concreto: el vínculo que se establece a nivel discursivo entre el espacio y la mujer. Y decimos a nivel discursivo porque no vamos a trabajar con el correlato sociocultural de ese vínculo, sino específicamente con el modo como este opera en la literatura en sí y en relación con

lo que Tally (2013) denomina cartografías literarias. Estas cartografías son trazados particulares del espacio que aparecen en los textos y en los que intervienen una serie de matrices e imagerías, que involucran lugares, objetos, acciones y actores, elementos entre las cuales el género (*gender*) y por ende la mujer siempre está presente de uno u otro modo. Inscriptas como están en la enciclopedia compartida por autores y lectores, conforman geopoéticas (Collot, 2011) cuyos componentes macro y microtextuales atraviesan y en cierto modo condicionan la escritura y la lectura del texto que las contiene. En el campo literario romano, hay dos cartografías, y con ello dos geopoéticas, en las que, aunque con diversas características, la construcción discursiva del espacio está fuertemente vinculada al género (*genre*), en tanto obra como su condición de posibilidad: la de la bucólica a través del *locus amoenus* y la de la elegía de asunto erótico a través del *exclusus amator*. Es por esta razón que, dentro de los varios poemas que integran la *Appendix*, elegimos centrarnos en las *Dirae*, ya que, por un lado, es un texto en el que coexisten esas dos cartografías, la del espacio bucólico, sobre todo el virgiliano, y la del espacio elegíaco, sobre todo el de Propercio, con sus consecuentes diferencias en términos de la representación de la mujer. Y, por el otro, el deslizamiento de uno a otro espacio resulta de un procedimiento de deconstrucción del lugar y de la mujer, que pone de relieve el estatuto de constructo literario de lo uno y de lo otro.

Tal y como nos ha llegado en la tradición manuscrita, *Dirae* es un poema de 183 hexámetros cuyo enunciador debe abandonar a la vez su tierra y a su amada, llamada Lydia, pues su campo ha sido entregado a un *miles* en razón de las expropiaciones. Sin embargo, como al promediar el texto se

produce un cambio de tono y en parte de tema, el grueso de la crítica, llevada de la mano de Escalígero primero (1573) y de Jacobs (1792) después, ha cuestionado y cuestiona la unidad del poema al punto de separarlo sin más en dos partes: una primera que abarca los versos 1-103, a la que considera que corresponde *stricto sensu* el título *Dirae*, y una segunda, que abarca los versos 104-183, de tenor elegíaco, para la que “inventa” el título *Lydia*.¹ Otra línea, en la que se inscriben van der Graaf (1945), Salvatore (1994), Iodice (2002) y Lorenz (2005), entre otros, considera que, aun cuando puedan aislarse dos partes, se trata de un poema único. Sin entrar en los pormenores de esta discusión, lo cual es por completo ajeno al objetivo de este trabajo, adherimos a esta última postura entre otras cosas porque el evidente cambio de tono que se produce a partir del verso 104 se inscribe y explica, a nuestro modo de ver, a partir de este mismo vínculo entre cartografías, geopoéticas y mujer que procuramos revisar.

Los versos que abren el poema nos informan la circunstancia de enunciación y el tenor de la misma:

*Battare, cycneas repetamus carmine uoces:
diuisas iterum sedes et rura canamus,
rura quibus diras indiximus, impia uota.
ante lupos rapient haedi, uituli ante leones,
delphini fugient pisces, aquilae ante columbas
et conuersa retro rerum discordia gliscet,
multa prius fient quam non mea libera auena
montibus et siluis dicam tua facta, Lycurge. (Dirae 1-8)*²

¹ Muchos son los filólogos que adhieren a esta postura, pero se leen con especial provecho los estudios de Fraenkel (1966) y van den Abeele (1969).

² Para el texto de *Dirae* seguimos la edición de Salvatore (1997).

Repitamos, Bátaro, con el canto las melodías del cisne: cantemos de nuevo la casa repartida y los campos, los cantos contra los que dijimos maldiciones, impíos votos. Antes los cabritos arrebatarán a los lobos, antes los terneros a los leones, los delfines huirán de los peces, antes las águilas de las palomas y, volviendo atrás, crecerá la discordia de los elementos, muchas cosas ocurrirán antes que mi caramillo deje de ser libre: a montes y bosques contaré tus acciones, Licurgo.

Se trata, como vemos, de una circunstancia dialógica (“*Battare*”) entre dos sujetos masculinos,³ cuyo ego enunciator ha sido privado de sus tierras por efecto de las expropiaciones (“*divisas... sedes*”). El enunciado, que, por el metro, por la referencia a la “avena”, por el asunto (“*rura canamus*”), por su estatuto dialógico y por constituir al paisaje como auditorio (“*montibus et silvis dicam*”) es un canto pastoril, se presenta a sí mismo como *dirae*, esto es, como maldiciones lanzadas contra el mismo espacio bucólico cuya pérdida se lamenta y se reprocha a Licurgo, seudónimo que parecería aludir al agente de la expropiación.

Para el *lector doctus* previsto por este *poeta doctus*, el pacto de lectura generado por estos versos introductorios es, cuanto menos, perturbador. En efecto, si hacemos a un lado el tema de las *dirae*, el resto de los elementos evoca necesariamente las bucólicas 1 y 9 de Virgilio, textos metapoéticos ambos que formulan de modo distinto pero a la

³ Pintoresca y algo forzada es la propuesta de Ellis (1899: 139-141), quien sugiere que el nombre *Battarus* no designa a una persona sino a una cabra, pero su interés para nosotros reside en que para ello se basa en la presunta semejanza entre esa denominación y la onomatopeya del balido en griego: “<βήκη>· χίμαιρα” (*Hesych.* beta 522.1); esto es, en el mismo recurso de soporte fónico que luego proponemos para el nombre del personaje femenino del poema.

vez semejante esa implicación recíproca entre el espacio y el canto tan propia de la cartografía bucólica del mantuano.⁴ Pero esta remisión a Virgilio, acaso sugerida por el “*iterum*” del segundo verso (“*divisas iterum sedes et rura canamus*”), y que en el texto se refuerza por la presencia de un estribillo (vv. 14, 30, 54, 64, 71, 87) a la manera de los de la égloga 8, genera un cierto extrañamiento ante el anuncio de que el poema no se propone celebrar el espacio bucólico en el tono idealizado y nostálgico del conocido “*fortunate senex*” puesto en boca del desposeído Melibeo de la primera bucólica (vv. 46-58), sino lanzar maldiciones con el objeto de provocar su aniquilamiento, cosa que, a lo largo del poema, incluye la esterilidad de la tierra (9-13), la sequía y el envenenamiento (15-24), el incendio de bosques y cultivos (26-46), inundaciones marinas y fluviales (48-70) y anegamientos de toda índole (72-81).

Vista pues esta progresiva deconstrucción de la cartografía pastoril, debemos preguntarnos qué pasa con la mujer, para lo cual resulta imprescindible recordar los versos iniciales de la primera bucólica virgiliana y contrastarlos con otros tantos de las *Dirae*.

Dice Virgilio:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arva.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.* (Virg.
*Ecl.*1.1-5)

⁴ Para un análisis pormenorizado de las vinculaciones de *Dirae* 1-103 con la bucólica virgiliana, cfr. Breed (2012), quien incluye además un estado de la cuestión sobre el punto.

Títiro, tú, recostado bajo la copa de una amplia haya,
modulas pastoril musa con tenue caramillo; nosotros
abandonamos los lindes patrios y los dulces campos,
nosotros huimos de la patria; tú, Títiro, tranquilo en la
sombra, enseñas a los bosques a resonar hermosa
Amarilis.

Dice el anónimo poeta de las *Dirae*:

[...] *nostris potius deuota [sc. silva] libellis
ignibus aetheriis flagrabat. Iuppiter (ipse
Iuppiter hanc aluit), cinis haec tibi fiat oportet.
Thraecis tum Boreae spirent immania uires,
Eurys agat mixtam furua caligine nubem,
Africus immineat nimbis minitantibus imbrem,
cum tu, cyaneo resplendens aethere, silua,
non iterum dices crebro "tua Lydia" dixti. (Dirae 34-
41)*⁵

más bien, maldito por nuestros escritos, arderá [sc. el
bosque] con fuegos celestes (Júpiter mismo lo nutrió),
conviene que este se reduzca a cenizas. Sople luego
desmedidas las fuerzas del tracio bóreas, conduzca el
euro una nube mezclada de oscura calígene, amague
lluvia el áfrico con amenazantes nimbos, cuando tú,
bosque, resplandeciendo en el oscuro azul del cielo, no
digas de nuevo "tu Lidia", como con frecuencia dijiste.

Como podemos observar, aun en su forma más evidente,
la intertextualidad deja en claro que la eliminación de un
componente central de esa cartografía, la *silva*, clausura y por lo

⁵ El verso 41 ha sido objeto de numerosas polémicas, ancladas en su mayor parte en la teoría de la bipartición del poema. Para este punto, cf. Salvatore (1997:13).

tanto elimina la función por excelencia de la mujer en el poema programático virgiliano: un nombre devenido materia del canto del pastor. Pero en su forma más evidente, decimos, porque la intertextualidad no se agota en este dato de superficie, sino que va más allá e implica la deconstrucción de esa ya mínima presencia de la mujer constituida por un nombre y una predicación (“*formosam Amaryllida*”) que, por remanidos, nada nos dicen de ella sino del estatuto bucólico del canto y del poema. En efecto, como sabemos, el término virgiliano *Amaryllis*, *-idis*, por supuesto ya presente en Teócrito (3.1, 6, 22; 4. 36, 38) y reiterado varias veces en Virgilio (1.5, 30, 36; 2.14, 52; 3.81; 8.77, 101; 9.22), está constituido por la raíz del verbo *amarysso*, que significa ‘resplandecer’/‘brillar’ y un sufijo de derivación nominal, lo cual da como resultado un nombre que significa algo así como ‘brillante’/‘resplandeciente’.

En el texto del mantuano, ese bosque umbrío que resuena un nombre resplandeciente puesto en boca del pastor da por resultado una sinestesia visual y auditiva que potencia la armoniosa interdependencia entre el espacio, el actor, su canto y el objeto de su canto, esto es, el nombre de la mujer bella. Frente a esto, el proceso deconstructivo instalado por las *Dirae* presenta una sinestesia visual y auditiva de sentido inverso. En efecto, por obra del incendio es el espacio exterior al bosque el que se ha vuelto sombrío, mientras el bosque resplandece por las llamas que lo consumen (“*tu, cyaneo resplendens aethere, silua*”) y la mujer, o mejor dicho su nombre, despojado incluso del epíteto (“*formosam*”) que en el mantuano mienta su belleza, ha perdido su carácter brillante pues, apelando a esas sutiles y eruditas falsas paronomasias tan propias de la poesía de cuño helenístico y neotérico, su nombre ha sido privado de esa primera parte (*amary-* del verbo *amarysso*), cuyo formante

/mar-/ comporta el sema ‘luminosidad’.⁶ Así pues, la “*formosam... Amaryllida*” virgiliana ha devenido simplemente “Lydia”, nombre que tiene a su vez otros implícitos sobre los que volveremos enseguida.

Ahora bien, hacia el final de esta primera parte y a la manera del Melibeo de la bucólica 1, el ego abandona los campos. Pero a diferencia de esta égloga y también de la 9, en las *Dirae* no queda otro que, como Títiro en la bucólica 1 o como Lícidas en la 9, aseguran de algún modo lo pervivencia del espacio y del canto, sea como productor, tal como sucede con Títiro, sea como memoria del canto de Menalcas, como sucede con Lícidas. Así pues, esta primera parte del poema deconstruye la cartografía bucólica en términos del espacio, de los actores y de las acciones y discursos que los caracterizan, lo cual incluye, según vimos, a la mujer, que aparece en los versos de despedida, pero de un modo totalmente diferente:

*rura ualete iterum tuque, optima Lydia, salue.
 †siue eris et si non mecum morieris utrumque.
 extremum carmen reuocemus, Battare, auena:
 dulcia amara prius fient et mollia dura,
 candida nigra oculi cernent et dextera laeua,
 migrabunt casus aliena in corpora rerum,
 quam tua de nostris emigret cura medullis.
 quamuis ignis eris, quamuis aqua, semper amabo:
 gaudia semper enim tua me meminisse licebit. (Dirae,
 95-103)*

Adiós de nuevo, campos, y tú, óptima Lidia, adiós. Vivas o no, morirás conmigo. Repitamos con el caramillo, Bátaro, el último canto: antes se volverá dulce lo amargo y blando lo duro, los ojos verán blanco lo negro y diestro lo izquierdo, emigrarán a otros ajenos los átomos de los

⁶ Cf. Chantraine (1968-1980: s.v.)

cuerpos al caer, antes que mi amor por ti emigre de mis médulas. Aunque seas fuego, aunque seas agua, siempre te amaré, pues siempre podré recordar los gozos que me diste.

Según se observa, Lydia ha dejado de ser ese mero nombre sin calificación alguna mentado por el pastor y resonado por el paisaje propio de la geopoética bucólica para devenir el disparador de una serie de sentimientos y sensaciones del ego enunciator, en cuya formulación reconocemos rasgos discursivos característicos de la elegía. Tal es el caso de los sustantivos *medulla* y *gaudium* por completo ausentes en la bucólica virgiliana, de las afirmaciones acerca de un amor que trasciende el límite de la muerte, tan propias sobre todo de Propercio, y de la fuerte inscripción en el enunciado de una deixis de segunda persona referida a la mujer.

Pero esto no es todo. Si en su diálogo con el texto virgiliano, el nombre de la mujer implicaba y se implicaba en la destrucción del espacio bucólico, en el diálogo con la elegía, ese mismo nombre implica y se implica con la construcción del espacio elegíaco. En efecto, vinculado a un topónimo de origen griego y trisílabo terminado en /-ia/, este nombre Lydia se inscribe en el conjunto de *puellae* formado por la Delia de Tibulo, la Cynthia de Propercio e, incluso, la Lesbia de Catulo. Dicho de otro modo, al destruirse el espacio bucólico, lo que queda de *Amaryllis*, es Lydia, una *puella* elegíaca.

En definitiva, clausurado el espacio bucólico y situado el ego por fuera de un espacio habitado por su objeto de deseo al que no le es posible acceder, el poema instala una nueva cartografía, la cartografía del espacio elegíaco cuyo sello distintivo es, como sabemos, la exclusión. Este deslizamiento se verifica además en el texto por otros tres elementos. El primero

son los *adynata* de estos versos finales que necesariamente dialogan con los del principio. Como vimos, en los versos iniciales, ese ego enunciador todavía habitante del espacio bucólico echa mano de este recurso para mentar lo inevitable de un canto cuyo asunto y destinatario se inscriben en lo propio de esa cartografía: “*multa prius fient quam non mea libera avena: / montibus et siluis dicam tua facta, Lycurge*” (vv. 7-8). Ahora en cambio, clausurado aquel espacio por la anécdota y por la propia escritura, el ego enunciador retoma el recurso para asegurar lo inevitable de un sentimiento y de un discurso propios de la cartografía elegíaca: “*quam tua de nostris emigret cura medullis*” (v.101).

El segundo elemento es, en este mismo verso, el inusual verbo elegido para indicar la perdurabilidad de la pasión amorosa. Nos referimos, claro está, al verbo *emigrare*, que sugerentemente identifica el desplazamiento a la vez anecdótico y discursivo experimentado por el ego enunciador que sale (*emigrare*) de la cartografía bucólica, que la bucólica 1 construye como un espacio interior e incluyente donde la mujer está presente pero solo como mero nombre, para entrar en otra cartografía, la elegíaca, cuyo espacio, habitado por una mujer activa, se caracteriza paradójicamente por el alejamiento (*emigrare*) y la exclusión.

El tercer elemento es el verso 97: “*Extremum carmen, revocemus, Battare, avena*”. En un texto que manifiesta una intertextualidad tan patente con la bucólica 1, no puede ser casual, creemos, que justo en este punto en que se concreta el deslizamiento del espacio bucólico al espacio elegíaco el poeta vuelva a activar por medio del *revocare* esta idea de reiteración, que señalamos a propósito del *iterum* del verso 2 y que lo haga en un verso cuya primera palabra remite al que abre la bucólica 10 (“*Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*”), cuyo

tema es el deslizamiento en sentido inverso.⁷ En efecto, si, en términos de esa superposición de poeta y *amator* propia de la elegía latina, la égloga 10 plantea que la alternativa para superar los desvelos propios del *exclusus amator* es dedicarse a la poesía bucólica, nuestro poema verifica el camino exactamente inverso: la clausura del espacio pastoril, interior e incluyente, que es condición de posibilidad de la poesía bucólica instala otro espacio, exterior y excluyente, que es condición de posibilidad de la escritura elegíaca. No olvidemos que, en la anécdota subyacente, uno y el mismo es el responsable de las penurias del pastor expropiado y del amante elegíaco: el *miles*. No olvidemos, tampoco, que en la bucólica 1 es Títiro quien retiene a la vez la tierra, el canto y la amada, y que, en contraposición a ello, Propercio, al igual que nuestro poeta, reúne el bosque y el *resonare* de la bucólica 1 con el grabado en las cortezas de la décima para denotar la exclusión y connotar la incompatibilidad de los cantos, actores y acciones que corresponden a una y otra cartografía:

*tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.* (Verg. *Ecl.*
1.4-5)

tú, Títiro, tranquilo a la sombra enseñas a los bosques a
resonar hermosa Amarilis

*malle pati tenerisque meos incidere Amores
arboribus:* (Verg. *Ecl.* 10. 53-54)

prefiero sufrir y grabar mis Amores en los tiernos
árboles.

*Quotiens teneras resonat mea verba sub umbras,
scribitur et vestris Cynthia corticibus!* (Prop. 1.18.21-22)

⁷ Para el diálogo genérico entre elegía y bucólica en la bucólica 10 de Virgilio, cf. Conte (1986: 100-128).

¡Cuántas veces resuenan bajo las tiernas sombras mis
palabras y Cintia queda escrita en las cortezas!

Así pues, a diferencia del Melibeo de la bucólica 1, cuya partida elimina toda posibilidad de canto (“*carmina nulla canam*”, 78), el ego enunciador de las *Dirae*, que no solo abandona sino además destruye el espacio pastoril, abre, precisamente por esta irrupción de una mujer distinta, a la vez activa y ausente, un nuevo espacio, el espacio elegíaco, y, con ello, la posibilidad de un canto por completo diverso.

Ese canto es el que constituye la segunda parte de las *Dirae*, que empieza en el verso 104:

*Inuideo uobis, agri formosaque prata,
hoc formosa magis, mea quod formosa puella
est uobis (tacite nostrum suspirat amorem);
uos nunc illa uidet, uobis mea Lydia ludit,
uos nunc alloquitur, uos nunc arridet ocellis,
et mea submissa meditatatur carmina uoce,
cantat et interea, mihi quae cantabat in aurem. (Dirae
104-110)*

Los envidia, campos y hermosos prados, más hermosos por esto, porque ustedes tienen a mi muchacha (en silencio suspira ella nuestro amor); ahora ella los ve, con ustedes juega mi Lidia, ahora les habla, ahora les sonríe con sus ojitos, y en voz baja modula mis cantos y canta, entretanto, los que ella me cantaba al oído.

Si leemos estos versos detenidamente, observamos que, así como en la primera parte la deconstrucción de la cartografía bucólica no era puntual sino progresiva y no culminaba con un corte sino con un deslizamiento determinado por la transformación de la mujer, también aquí la construcción de la

cartografía elegíaca es un proceso paulatino que se inicia con un deslizamiento determinado, una vez más, por la transformación de la mujer. Veamos los pasos de ese deslizamiento.

En los primeros dos versos (104-105) la mujer recupera su epíteto bucólico (*formosa*), pero ya no como parte de un nombre que el pastor dice y los bosques resuenan, sino como un rasgo identitario que la equipara al paisaje. Por ende, ya no estamos aquí frente a un canto sobre el espacio donde el nombre de la mujer es solo un elemento subsidiario, sino un canto en que la mujer y el espacio están puestos a un mismo nivel. A su vez, en los versos siguientes, el paisaje deja de ser el auditorio del pastor que resuena el nombre de la mujer, para devenir el auditorio de una *puella* que pasa del silencio (“*tacite*”, 106), a la palabra articulada (“*alloquitur*”, 108) y de allí a, como Títiro, *meditari* (“*meditatur*”, 109) los poemas del ego para llegar a *cantare* (“*cantabat*”, 110) algo que acaso sea su propio texto.

*Inuideo uobis, agri: discetis amare.
O fortunati nimium multumque beati,
in quibus illa pedis niuei uestigia ponet
aut roseis uiridem digitis decerpserit uuam
(dulci namque tumet nondum uitecula Baccho)
aut inter uarios, Veneris stipendia, flores
membra reclinarit teneramque illiserit herbam
et secreta meos furtim narrabit amores. (Dirae 111-118)*

Los envidio, campos, aprenderán a amarla. Oh, por demás afortunados y muy dichosos, ustedes en quienes ella pondrá las plantas de su níveo pie o arrancará con dedos de rosa la uva verde (pues aún la cepa no se hincha de dulce Baco) o entre variadas flores, tributos de Venus, reclinará sus miembros y aplastará la tierna hierba y, apartada, contará en secreto mis amores.

En los versos sucesivos esta mujer protagonista, progresivamente agentiva y cuya belleza se concreta en los tópicos habituales de la poesía erótica (“*pedis nivei*”, 113; “*roseis... digitis*”, 114) deviene la materia misma de la escritura, anula a la mujer pasiva y de hermosura solo mentada por un epíteto trillado propia de la cartografía bucólica en la que no es más que un elemento secundario y tangencial, y se aproxima cada vez más a la de la elegía, al punto de convertirse en una suerte de doble de su ego enunciador prototípico: “*et secreta meos furtim narrabit amores*” (119). En este deslizamiento, el punto culminante de esta transformación son los versos 127-130, donde leemos:

*quod mea non mecum domina est: non ulla puella
doctior in terris fuit aut formosior, ac, si
fabula non uana est, tauro Ioue digna uel auro
(Iuppiter, auertas aurem) mea sola puella est. (Dirae,
127-130)*

porque mi dueña no está conmigo; muchacha alguna en la tierra fue más docta o más hermosa, y, si no es falsa la fábula, de Júpiter, toro u oro (no escuches, Júpiter), solo mi muchacha es digna.

Como puede verse, estamos aquí frente al rasgo por excelencia de la *puella* properciana, la *puella docta*, cuya índole elegíaca se ve aquí reforzada por la presencia del “*domina*” (v.127).

Creemos que este recorrido es suficiente para proponer que no hay hibridez ni tal falta de unidad en el poema, sino que las diferencias entre una y otra parte son el resultado de articular dos cartografías y dos mujeres altamente codificadas como lo son las propias de la geopoética bucólica y de la elegíaca y

hacerlo mediante un proceso de deconstrucción/construcción que pasa de la *dicta puella* del Títero virgiliano a la *scripta puella* properciana.⁸ Es decir, el hexámetro, el estribillo, y la presencia de un pastor, cuya experiencia y cuyo canto al son del caramillo lo asimilan a Melibeo y a Menalcas, constituyen una suerte de ropaje bucólico del que el poema se despoja paulatinamente por la copresencia de elementos que, como el *locus horridus*, la imprecación contra el *miles* y el *exclusus amator*, corresponden a otro género e incluso a otro metro. Bucólica de tono elegíaco o elegía de sesgo bucólico, este poema responde en un todo a las prácticas genéricas, intertextuales y metatextuales que bien conocemos por los autores consagrados.

⁸ Para otros rasgos elegíacos en esta segunda parte del poema, cf. Ballarini (1988).

Bibliografía

Fuentes

- Heyworth, S. (ed.) (2007). *Sexti Properti Elegi*. Oxford: Oxford University Press.
- Iodice, M. G. (ed.) (2002). *Appendix Vergiliana*. Milano: Mondadori.
- Mynors, R. (1969). *P. Virgili Maronis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Salvatore, A. (1997). “Dirae”, en Salvatore, A.; De Vivo, A.; Nicastri, L.; Polara, I. (eds.). *Appendix Vergiliana*. Roma: Loffredo, 1-23.
- Scaliger, J. (1573). *Publii Virgilii Maronis Appendix*. Lyons: Guliet Rouillium.
- van der Graaf, C. (1945). *The Dirae: with translation, commentary and an investigation of its authorship*. Leiden: Brill.

Estudios

- Ballarini, S. M. (1988). “Lydia entre la elegía latina”. *Révue des Études Classiques*. 20: 33-45.
- Breed, B. W. (2012). “The pseudo-Vergilian *Dirae* and the earliest responses to Vergilian pastoral”. *Trends in Classics*. 4: 3-28.
- Collot, M. (2011). “Pour une géographie littéraire”. *Fabula LhT* 8: “Le Partage des disciplines”. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>
- Conte, G. B. (1986). *The Rhetoric of Imitation*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Chantraine, P. (1968-1980). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Ellis, R. (1899). “Further Remarks on the *Dirae* and *Lydia*”. *American Journal of Philology*. 20: 139-148.
- Fraenkel, E. (1966). “The *Dirae*”. *Journal of Roman Studies*. 56: 142-155.
- Jacobs, F. (1972). “Über die *Diras* des Valerius Cato”. *Bibliothek der alten Literatur und Kunst*. 9: 56-61.
- Lorenz, S. (2005). “*Invideo vobis, agri: mea gaudia habetis*: Bukolische Verwünschungen und elegische Eifersucht in den *Dirae*”, en Holzberg, N. (ed.). *Die Appendix Vergiliana*:

Pseudepigraphen in literarischen Kontext. Tübingen: Gunter Narr.

Salvatore, A. (1994). “Da un dramma político à un dramma esistenziale. Le *Dirae* dell’ *Appendix Vergiliana* e il problema dell’unità”, en *Virgilio e PseudoVirgilio. Studi sull’ Appendix*. Roma: Loffredo, 287-309.

Tally, R.T. (2013). *Spaciality*. London and New York: Routledge.

van den Abeele, E. (1969). “Remarques sur les “*Dirae*” et la “*Lydia*” de l’*Appendix Vergiliana*”. *Rheinische Museum*. 112: 145-154.

***Rendición de cuentas*, de Andrés Pociña Agamenón y Clitemnestra otra vez frente a frente**

Maria de Fátima Silva
CECH – Universidad de Coímbra
fanp13@gmail.com

Después de recuperar, en versiones innovadoras, los mitos de Medea y Antígona, además de la personalidad poética de Safo –*Medea en Camariñas* (2005), *Atardecer en Mitilene* (2009/2010), *Antígona ante los jueces* (2014)–, A. Pociña vuelve ahora, con *Rendición de cuentas* (2017),¹ en texto aún inédito, al tema de los Atridas y el bien conocido regreso del vencedor de Troya, Agamenón. En todas estas creaciones prevalece el buen conocimiento que tiene el autor de los temas y textos griegos, dado que la manipulación de los originales se hace de forma directa. Pero, si se reconocen las líneas de fuerza que ascienden, en este caso, principalmente a las producciones trágicas griegas del siglo V a. C., es igualmente manifiesto, desde la didascalía que ubica al lector en la apertura de la obra, todo el esfuerzo de modernización a la que el viejo mito va a ser sometido.

El propio autor destaca algunas de las estrategias más relevantes para la metamorfosis de las situaciones y de los personajes que las viven, y también para la estructura conferida al texto. La lista de los personajes, que abre el manuscrito, sustituye por Mónica, Eusebio y Armando los nombres de Clitemnestra, Egisto y Agamenón, respetivamente. A la vez, sin

¹ Agradezco la generosidad del autor al haberme facilitado el acceso a este texto aún inédito.

embargo, los rasgos esenciales de carácter que acompañan cada nombre prometen alguna correspondencia con sus modelos: “Mónica, mujer madura, guapa, elegante”, “Eusebio, hombre maduro, normal, bastante retraído” y “Armando, hombre maduro, atractivo, muy presuntuoso”. En común las tres figuras tienen la madurez, todas han recorrido ya buena parte de su trayectoria de vida, se han enfrentado a dilemas, han hecho elecciones, están en una etapa de ‘rendición de cuentas’. El episodio será, por lo tanto, como siempre triangular y es sobre este núcleo que la atención del autor se enfoca, pasando los hijos de la pareja –centrales también en los modelos griegos– a un plano de meras referencias a distancia. Además de las tres figuras nombradas actúa solamente Isabel, “empleada doméstica, mayor”, seguramente una réplica de la vieja sirvienta o nodriza, criada de confianza en la casa, y por eso aceptada como parte activa o testigo de los acontecimientos.

Una larga nota de escena deja orientaciones sobre aspectos concretos, con vista a una posible representación. En primer lugar, de escenario. Rompiendo con la convención antigua, somos conducidos al interior de la casa, a un salón, que, como “sala de estar grande, moderna, lujosa, con el mobiliario oportuno”, funciona como réplica del habitual palacio, escenario de tragedia. Aun siendo el escenario interior, la sala carece de intimidad, es una especie de ágora doméstica, donde las controversias, ahora sobre todo personales y familiares, tienen su terreno propio. Si hay puertas, dan hacia esos otros espacios, de apertura hacia el exterior, por un lado, para hacer entrar al aún ausente Armando, y, por el otro, a los aposentos más íntimos de la casa, dormitorio y cocina, que van profundizando las relaciones entre los personajes. Una última observación

conecta agentes de la intriga con el escenario: “todo muy elegante, muy caro, pero muy frío”.

No menos importante es la opción que el autor deja entreabierta en cuanto a la estructura del propio texto dramático —“la obra puede desarrollarse (...) en un todo ininterrumpido (...) o bien en dos actos”—, pensando seguramente en un público para quien una suspensión en el espectáculo se hizo norma, al contrario de la tradición antigua que no permitía saltos en la acción, de modo que el *crescendo* emotivo pudiese seguir su curso, desde el prólogo hasta la peripecia, y desde esta hasta al desenlace. Con pausa asumida o simplemente consecuente con el desarrollo del propio texto, la fractura natural se da con la entrada del ausente, Armando/Agamenón, que, también en la obra de Pociña (al igual que sucede, por ejemplo, en Esquilo), establece la transición, en una construcción *in crescendo*, de un prólogo y escenas preparatorias hacia la verdadera confrontación entre los dos antagonistas y sus consecuencias.

Finalmente, una alusión a los trajes y otros complementos de escena ayuda visualmente en la caracterización de los dos personajes presentes al inicio, Mónica y Eusebio. Ambos visten “ropa de calle”, lo que marca, como primera señal, alguna falta de intimidad, pero también precede la información que constituye la esencia de su primera conversación —el viaje que ambos se preparan para hacer o, si nos parece, sus planes de futuro—. En la mesa, dos vasos de whisky, una jarra de cristal, un cubo de hielo, identifican la clase alta a la que ambos pertenecen. El cigarro de Mónica, que se enciende y no se fuma, es el aporte emocional del conjunto, olvidado en una mano nerviosa y automática en sus gestos.

En una palabra, el ambiente es de clase alta —aristocrática, diríamos, si nos trasladáramos al mito antiguo—, las

tensiones emocionales están a la vista en la frialdad del lugar y en los gestos inconscientes de las figuras, la neutralidad afectuosa entre los presentes es una evidencia. Una primera omisión es además manifiesta. No hay coro, porque en realidad tampoco hay colectivo, todo es muy interiorizado en la acción, que tiene a los señores de Micenas como referencia ineludible.

Eusebio/Egisto, la prioridad dada al amante

Es de la convención que, durante la ausencia de Agamenón, el señor de Micenas, en Troya, Egisto, su primo, el cobarde que se eximió a la campaña, se instala en el palacio y en la intimidad de la reina, constituyendo un foco de traición al comandante de los aqueos.² Y es más, ya la épica había consagrado la trampa que el usurpador del trono y de la soberana había preparado como recepción al vencedor a la hora de su regreso. Pero si los poemas homéricos dejaban en una cierta ambigüedad cuál era la real intervención de Clitemnestra

² De los errores cometidos por Egisto, a pesar de haber sido alertado por los dioses, ya nos cuentan los versos iniciales de la *Odisea* (1.28-43), que lo responsabilizan además del homicidio de Agamenón. El Egisto homérico es un aventurero osado, que ambiciona poder y dinero y, para alcanzarlos, desprecia todo código moral e incluso los propios avisos divinos. Clitemnestra se presenta, pues, como una mujer honesta, pero sin fuerza para resistírsele. Sin embargo, la participación de la pareja traidora en el crimen es variable en la versión homérica. En *Odisea* 3.235, la diosa Atenea los considera cómplices e igualmente culpables en la traición que victimó al Atrida. Por esa osadía, Clitemnestra es mencionada (*Odisea* 11.444-449) como lo opuesto de Penélope, el símbolo de una fidelidad inquebrantable. De todas formas, la Clitemnestra homérica no tiene la osadía, que le espera a su réplica en Esquilo, de herir al marido con sus propias manos. Tal vez la popularidad que mientras tanto gana el mito del sacrificio de Ifigenia, referido por Hesíodo en el *Catálogo de las heroínas* 1-16 (fr. 23^a Merkelbach-West) y por los *Cypria* (según el resumen de Proclo 1.135-143), haya contribuido a la concepción y justificación de ese homicidio.

y Egisto en la estrategia de muerte, Esquilo, en su *Agamenón*, haría una reorientación clara del episodio, confiriendo a Clitemnestra todo el protagonismo y colocando a Egisto en una sombra penosa, como cobarde y tardío cómplice de un homicidio completamente planeado y ejecutado en su ausencia por una esposa y madre en furia.³ O sea, el protagonismo relativo del amante en las versiones tradicionales de la historia deja pendientes soluciones controvertidas. La que Pociña adopta no deja dudas, su Eusebio/Egisto es otra vez el amante pasado a un segundo plano, que parte a preparar las maletas de viaje con las que se abre una ruta de futuro, cediendo al marido y a la mujer un protagonismo exclusivo en el rencuentro. Sin embargo, se le da presencia y voz en una especie de escena protática, que sirve, de modo eficaz, para producir un primer diseño de esta pareja ilegítima, Clitemnestra y su amante.

En lo esencial, las personalidades de Mónica y Eusebio siguen, como las de Clitemnestra y Egisto, siendo contrastantes, ella autoritaria, asumiendo totalmente la gestión de la casa y los negocios, consultada en todas las decisiones incluso las más insignificantes;⁴ él, dependiente, humilde ante la voluntad de la

³ Ya después de que Clitemnestra, sola, hubiese asesinado a Agamenón y Casandra, Egisto entra en escena (*Agamenón* 1577 y sigs.) para pregonar su participación en los hechos y anunciar el papel que piensa venir a desempeñar en el trono ahora vacante de Agamenón. Una clara ironía deprime esta intervención de un Egisto que, si no estuvo a la altura de confrontarse con el Atrida, tampoco lo estará para codearse con la mujer autoritaria y firme que es Clitemnestra.

⁴ Este es un tópico fuerte en la *Oresteia* de Esquilo, el de la reina que asume el poder por ausencia del soberano legítimo, el marido o el heredero varón. La sustitución de una autoridad masculina por otra femenina es señal de crisis o fractura de soberanía; en consecuencia, además del ejercicio temporal de la autoridad, la reina es el elemento de conexión entre un pasado que ha llegado a su fin y un futuro que se abre. Durante el tiempo en el que le toca, por ausencia del legítimo señor, ejercer o compartir la autoridad pública, la

mujer que ha seguido en los últimos años, y apresurándose a ausentarse cobardemente de una casa que pisa en la ausencia de su legítimo señor, ahora con regreso anunciado. El contexto es, por supuesto, el de la inminente llegada del ‘guerrero’ y del cúmulo de decisiones y emociones que despierta. Es igualmente el cuadro que tiene al centro, con indudable evidencia, Mónica, ladeada por los dos hombres de su vida: un marido ausente y un amante abúlico e incapaz, de iniciativas y afectos.⁵

Eusebio merece de Mónica acusaciones constantes de abulia.⁶ El cargo de director ejecutivo de sus negocios que quiso atribuirle no lo ejerce, es un ausente en el hotel y en la agencia. En la relación que los acerca, reina, por parte de Eusebio, igual inconsistencia. Del hombre con quien compite nada sabe, ni del vigor con el que su memoria se hace presente por más pinturas y reformas que se hagan en la casa para alejarlo. No tiene siquiera capacidad de odiarlo, compartiendo con Mónica ese sentimiento, que parece ser el más fuerte en su alma. Nunca en él se vería al cómplice capaz de participar en la eliminación del rival.

personalidad de la reina se revela en dos facetas: la personal y la familiar, que la proyecta como esposa y madre, y la política, que pone a prueba su capacidad y sentido común en el ejercicio de tareas que la opinión pública consideraba por naturaleza masculinas. En una adaptación ajustada a la contemporaneidad, Mónica es una buena réplica de la Clitemnestra de Esquilo.

⁵ Aunque no forme parte integrante de la acción, Julián, el hijo parásito, completa el cuadro de fracasos masculinos que rodean a Mónica.

⁶ La personalización del episodio justifica que las censuras, en Esquilo a cargo del coro, sean transferidas por Pociña a Mónica/Clitemnestra. En *Agamenón* (vv. 1654-1656), la reina de Micenas interviene como pacificadora en el diálogo, que presencia, entre los viejos del coro y Egisto. Y son suyas las palabras finales de la obra esquiliana, con las que pretende, por lo menos superficialmente, establecer para el futuro un reparto de poder con su amante (vv. 1672-1673): “Desprecia esos ladridos inútiles. Señores de este palacio, tú y yo sabremos restablecer el orden”.

Finge desconocer las tensiones que invaden aquella casa, de donde querría verse apartado. No pretende usurpar el patrimonio de Armando, le reconoce la propiedad de una casa que era suya, es terreno donde no quiere confrontarse con su legítimo señor.⁷ Lo que lo mueve es tan solo su relación con Mónica, señora de un plan de fuga que él se limita a acoger pasivamente.

¿Será amor lo que lo une a Mónica? Es cierto que está dispuesto a fugarse con ella, que está en la intimidad del plan que irá a consagrar el corte decisivo con Armando y dejarlos libres para siempre para seguir con su destino. Pero esto no implica que esté enamorado. Parece claro que, para su personalidad de abúlico, el dominio de Mónica es un pilar. Modesto en sus horizontes –a la hora de fugarse lo único que le preocupa es dónde irán a comer (4)–, expone toda su dependencia en las preguntas que hace al verdadero cerebro del plan, la esposa resentida. Se resume a los detalles, se coloca en el papel de figura secundaria, que se limita a actuar, modestamente, cuando el gran acto esté ya consumado. No tiene con Mónica un verdadero entendimiento, tan distantes están sus dos personalidades.

El ausente que regresa, Armando

Por su parte, el gran ausente –Armando/Agamenón– va, como en la obra esquiliana, ganando contorno mediante lo que de él piensan y sienten los que lo esperan en casa, antes de hacer su entrada.

⁷ Sugiriendo, en contraste manifiesto, la ambición del Egisto esquiliano, que no esconde sus designios (*Agamenón*, vv. 1638-1639): “Con los bienes de ese hombre, voy ahora a tratar de reinar sobre los ciudadanos”.

Partiendo de este núcleo básico, una telaraña de relaciones se va montando. Julián, un nuevo Orestes, gana forma, no como un exiliado, sino como aquel a quien la madre ha confiado la gestión de los negocios –un hotel y una agencia de viajes– en los que invirtió sus bienes en ausencia de su marido. Si, sin embargo, Mónica parece, a diferencia de su modelo, haber implicado al hijo en sus intereses en vez de apartarlo del palacio y de lo que le pertenecía –actitud común a las diversas versiones trágicas de Clitemnestra–,⁸ eso no significa que exista entre madre e hijo cualquier afinidad. Todo lo contrario, en Julián Mónica registra todos los defectos del padre ausente, en lo que es un motivo ‘justificado’ del odio o animosidad latente entre ambos. Le faltan, es manifiesto, dotes de gestión y sentido administrativo. Si se aplica en la ‘campaña’ de su vida, administrar los negocios de la madre, sin él abandonados, no es seguramente por esmero profesional, sino en nombre de motivaciones vagas, como el atractivo de Sigrid, una de esas ‘cautivas’ que hechizaban al señor de Micenas. “Este hijo mío cada día me recuerda más a su padre” (2), lamenta Mónica. Y profetiza (3): “Según le convenga, se la quitará de encima. La echará a la calle. Le dará unos billetes y la mandará a la mierda. Sin el menor problema. Como su padre”.

En casa, en el hijo que le espeja los rasgos de carácter y con el que mantiene, a distancia, una relación cómplice, Armando nunca dejó de estar presente pese a los largos diez años de alejamiento.⁹ Y con esa presencia fue suscitando

⁸ Así, entre las diversas motivaciones que el Orestes trágico se plantea ante la inminencia del matricidio, está la expoliación ilegítima que su madre hizo de lo que por herencia le pertenecía (*cf.*, *e. g.*, Esquilo, *Coéforas*, vv. 253-254, Sófocles, *Electra*, vv. 71-72, Eurípides, *Electra*, vv. 1088-1090).

⁹ Pociña se preocupa por justificar, con repetidas menciones, esta proximidad. La propia convivencia del hijo mayor con su padre antes de la partida es un

sentimientos, no de añoranza, sino de un odio que Mónica no tiene pudor en confesar –“en el inmenso odio que le he guardado siempre” (3)–, aunque por ahora su motivo pueda parecer apenas el de la indiferencia y abandono.

Llevado a cabo un intento de borrar de casa su olor, este odio es, ante todo, físico o sexual. Pero es igualmente emocional, ante un marido que le brinda sucesivas amantes y que, de la vida, no espera más que un amontonar insaciable de bienes y éxitos –“y lo hace triunfante, con todos sus éxitos, con su lista de amantes, las relegadas y las vigentes, con sus negocios de millones...” (3). Bien a la altura del conquistador de Troya esquiliano.

Ahora que regresa, Armando viene para recuperar lo que cree pertenecerle, la mujer que dejó atrás hace tantos años. No porque alimente por ella ningún sentimiento, sino porque dominarla forma parte de su currículum de victorias. Es la última exposición de su tremendo egoísmo, pero también del desconocimiento profundo de una esposa de cuya fuerza anímica ni siquiera sospecha.

Mónica, la fuerza vital de toda la trama

Mónica es la fuerza vital de toda la trama, una mujer independiente, que supo establecer un patrimonio que la libera de la presión del marido, y que conquistó a pulso la libertad de ser dueña de su vida. Sobre los que la rodean, su ascendiente resulta, como en su antecesora esquiliana, del conocimiento que tiene de cada uno. A pesar de parecer delegar los negocios en

motivo más para su similitud (8): “Julián ya era grande cuando te marchaste a Brasil, y se le nota. Por supuesto que se le nota. Se parece por completo a ti, a pesar de los diez años transcurridos”.

mano de Eusebio y Julián, nada escapa a su control atento, como su amante reconoce: de Sigrid, la empleada de la agencia, las debilidades no le pasan desapercibidas – “se ve que la vigila un poquito” (2). Como le es evidente también la mediocridad de Julián que, en todo, sigue siendo un fracaso, “él es un desastre para todas las cosas” (6). Del hijo censura la dependencia: los negocios decisivos que maneja, su madre los depositó en él para que pueda llevar una vida de confort y tener alguna juerga.

En su relación triangular con Eusebio y Armando, percibe hasta dónde, en las entrelíneas, la rivalidad alimenta cada gesto del marido y justifica el temor inconfesable del amante. Sabe que reconquistarla es, para Armando, la victoria que le falta sobre el rival, un adversario pasivo que se cree a salvo si es apartado a la hora de la confrontación. Conoce bien la cobardía de Eusebio, que la va a dejar sola en el momento crucial –“aunque reconóceme por lo menos que suena un poco cobarde dejar en mis manos que arregle las cuentas con él, y tú cómodamente esperando en cualquier sitio” (3). Y ocupa ese papel con determinación, porque igualmente se conoce bien a sí misma.

Pero, más que a ningún otro, conoce a su marido, valora claramente sus motivaciones, e, incluso a distancia, no ha dejado nunca de vigilar cada paso de su vida. Ahora que sabe que vuelve, tiene un plan, oculto, que montó y asumió sola, al cual falta solamente la adhesión de la víctima. Y está segura de que la conseguirá, por reconocer que ahora el control está en sus manos. Diez años pasados, el autoritarismo de Armando cedió a su propia voluntad y determinación (4): “después de diez años no voy a tener en consideración lo que haga o lo que diga”.

Curiosamente, la única persona con la cual Mónica parece dividir la autoridad es con la sirvienta, mujer ella también

y, por ello, su mano derecha en la vida doméstica. Será este tal vez el punto débil en el perfil coherente y firme de la esposa. En este su papel de contrapunto de su señora, Isabel, que parecía una figura meramente secundaria y casi decorativa, gana un relieve particular. Es cierto que le caben los preparativos modestos del equipaje y la manutención de la casa en la ausencia de su señora. Pero, mucho más allá de limitarse a estas tareas modestas, Isabel, como sucedía en *Coéforas* de Esquilo, personifica además la denuncia del punto débil de Mónica, una maternidad frustrada y egoísta. He aquí que, en la versión de Pociña, en todo su planeamiento, se olvidó de sus hijas y tiene que reconocer ahí la colaboración indispensable de la nodriza (“no sé qué haría yo sin ti”, 5) –y hasta de Eusebio– que se las recuerdan. Solo cuando se trata de traducir en dinero la gestión familiar, Mónica recupera su autoridad, como mujer que es “de voluntad varonil” (Esquilo, *Agamenón*, vv. 10-11; cf. vv. 258, 351), principalmente volcada hacia el exterior, en competencia con el reino tradicional de lo masculino.

Sólidamente tejida la red de conflictos, llega el momento de ruptura en el texto y el inicio de lo que podría ser un segundo acto: el encuentro entre Mónica y Armando. A pesar de algún nerviosismo con el que aguarda el momento anunciado, Mónica no pierde el control de la situación. Un sencillo toque de timbre sustituye la aparatosa entrada del Agamenón esquiliano sobre el carro de vencedor. Pero no por ello otros puntos de la famosa escena, con la que Esquilo eternizó este encuentro, dejan de percibirse. En primer lugar es Mónica en persona quien le abre la puerta, tal como la señora de Micenas aguardaba, a la entrada del palacio, como condicionándole el acceso, al Atrida regresado de la guerra. Las manifestaciones de bienvenida son ahora muy escasas, la hipocresía no impera en esta nueva

versión. No hay alfombra púrpura para acoger los pasos del recién llegado (*Agamenón*, vv. 910-911), ni, aunque falso, un aplauso a sus logros; hay solamente un whisky de circunstancia contextualizando algunas palabras de intimidad entre la pareja reencontrada. No hay siquiera la pretensión, falsamente afirmada por la reina esquiliana, de su fidelidad en la ausencia del marido (*Agamenón*, vv. 606-610, 914); Mónica no tiene tampoco la preocupación de ocultar la presencia del rival, manifiesta en los dos vasos usados aún sobre la mesa (6). Pero hay señales evidentes para el recién llegado de que la proporción en sus relaciones cambió, en una simple jarra de agua que se le invita a ir a buscar a la cocina, una ruptura con la esperada servidumbre femenina. Mónica se afirma al frente de la escena.

Se pone en marcha la conversación y su primer tema es el tiempo, el período de una ausencia que para cada uno tiene una medida distinta: para Armando, “en tan poco tiempo” (7), los cambios en casa y en la ciudad son profundos; para Mónica, “diez años no me parecen muy poco tiempo” (7), son, en su vida, una suspensión penosa e injustificada. Con el tiempo, llegan las acusaciones aunque veladas. Mónica parece haberse llevado bien con la ausencia, pudo afirmarse como empresaria exitosa y rodearse, por sus propias manos, de un bienestar económico manifiesto. Este es el criterio que Armando aplica a la felicidad, tanto la ajena como la suya. Con Mónica, su relación, no logra esconderlo, es superficial, fría, calculadora, tan desapegada dentro de las paredes estrechas de una sala como cuando tenían ambos un océano de por medio.

Pero ya se acerca el tema central, el que justifica un paso adelante en la fractura: la convivencia de Armando con la paternidad. Porque si, por una parte, fue a Mónica a quien la función parental estuvo en general entregada, la intervención

directa del padre sobre una de las hijas –Ifigenia– condujo al desastre. Y esta es, como en la tradición, la causa esencial del crimen que, discretamente, se prepara.

El fracaso de una unión: los hijos

Identificada como un punto débil en Mónica/Clitemnestra, la maternidad es aun así el argumento de más peso como justificación del conflicto entre los progenitores. Por parte del padre, el abandono de los hijos parece una evidencia. Julián pasa a ser, en la versión de Pociña, el primogénito, asumiendo con esa condición el lugar habitual de Ifigenia y, con él, una particular proximidad con su progenitor. Y si con Julián, tal vez dictado por claras afinidades de carácter, el diálogo se mantuvo constante, aunque despojado de responsabilidades o sentimientos, con las hijas el distanciamiento es manifiesto.

Antes de centrar toda la atención en Ifigenia, como siempre la víctima de un sacrificio injusto e instigador de odios, Pociña no deja de aludir a las dos otras hijas de Agamenón, aquí Lisa (tal vez Crisótemis), una ausente a la distancia en Londres, de donde las noticias que llegan son escasas –una especie de alternativa al convencional exilio de Orestes–,¹⁰ y Alicia que, aunque más cerca, es motivo de mayores preocupaciones por el matrimonio desastroso que contrajo.

¹⁰ La primera referencia a Orestes en la *Orestea* sirve para justificarle la ausencia. Ante el señor y el padre que regresa a casa, Clitemnestra anticipa un motivo para el exilio del joven: la protección (vv. 877-885), por reconocer la rebelión y anarquía como riesgos que el alejamiento del soberano facilita. Casandra, la visionaria, prevé el regreso de Orestes, no ya como el hijo que, recuperada la normalidad, vuelve a casa, sino en el rol del vengador que reivindica sus legítimos derechos después de andar ‘exiliado, errante, banido de esta tierra’ (vv. 1282-1283).

Aun siendo omitida en *Rendición de cuentas* la intervención de los futuros vengadores del crimen en preparación, como si el homicidio y sus motivos se agotasen en sí mismos, Pociña no deja de introducir, como hemos visto, a un Julián/Orestes, como heredero, en carácter, de su padre, aunque mantenido por su madre, y ahora, de un modo de cierta forma visible, a una Alicia/Electra, en la versión euripidiana. Es conocida la proximidad que Electra mantuvo con Clitemnestra, los resentimientos que tradicionalmente acumuló por el abandono y exclusión de los que se sintió víctima en la casa paterna durante la ausencia de su padre. Es esta la lectura que, en distintos grados, Esquilo y Sófocles hicieron de la princesa expoliada y vengativa. Eurípides, por su parte, trajo al odio de Electra un argumento más, el de que, para anular la posibilidad de una progenie vengativa, la hubiesen casado con un humilde labrador que, por respeto a una mujer tan por encima de su modesta condición, nunca consumó el matrimonio. Insulto límite que refuerza el odio de Electra hacia quien consideraba responsable por todo su infortunio, su madre.

Pociña no dejó a un lado la figura siempre atractiva de Electra, que encarnó en esta nueva Alicia. Es cierto que la dejó apartada de los intervinientes directos de la acción, pero no por ello le omitió un perfil, jugando en torno al modelo euripidiano. Alicia está casada, por decisión propia, con un labrador, dejó los lujos de la casa paterna para irse a vivir al campo, tan distante de su condición urbana. Está embarazada de verdad, no usa el embarazo solamente como un argumento falso para atraer a su madre a una trampa en la pobre cabaña donde vive. Es, pues, una versión en negativo de su antecesora euripidiana.

En contrapartida, aunque también ella una ausente de la escena, Ifigenia sigue siendo la responsable por el odio creciente

entre sus padres. Es en Eurípides, y en su versión de *Ifigenia en Áulide*, que Pociña encuentra los elementos esenciales para su revisión de este episodio.¹¹

El nombre de Ifigenia –el único que se conserva intacto en esta versión renovada del mito– surge en la conversación entre sus padres en último lugar, como una agresión suprema que ambos sabían inevitable. Esta es, sin duda, en las cuentas pendientes, la más difícil de solventar y el único motivo por el que Mónica aceptó el encuentro (10).¹² Hablando de forma exaltada, Mónica hace la síntesis de la recreación del modelo griego. Por determinación paterna, la nueva Ifigenia fue condenada al sacrificio de la prostitución, en el altar de una Afrodita degenerada y apestada, como víctima inocente de un

¹¹ Este es un episodio célebre que cruza, con mayor o menor relevancia, toda la saga de los Atridas en sus diversas lecturas. En la *Electra* de Sófocles, la obligatoriedad del sacrificio es, según el testimonio de Electra, justificada por la *hybris* de Agamenón, al jactarse de haber matado una corza de Ártemis; no hay ninguna otra ambición, sino horror por el precio a pagar, la vida de su propia hija (vv. 566-576). Este es un argumento que se contrapone a la responsabilidad que tanto Esquilo como Eurípides atribuyeron al padre en la condenación de Ifigenia al sacrificio.

¹² Pociña retoma, en este momento, la célebre escena del encuentro cara a cara entre Agamenón y Clitemnestra en *Ifigenia en Áulide*. Impotente ante la personalidad fuerte de su mujer, Agamenón no tiene coraje para luchar contra ella con un diálogo abierto y directo; "usa de persuasión" (v. 104), "miente" (v. 105), se refugia en un juego de argumentos sofísticos, para mantenerla ajena a una decisión que él mismo reconoce como criminosa y repugnante. Aunque en el contexto de lo irreparable, porque la muerte de Ifigenia ya sucedió, Armando incorpora algo de la personalidad de su modelo en la forma como oculta los objetivos de recuperar lo que considera "la normalidad" de la casa y la familia. Por otra parte, de Esquilo *Rendición de cuentas* recupera la valoración del cúmulo de causas, personales, familiares y públicas, que de alguna forma justifican la muerte del vencedor a manos de su mujer.

crimen donde se vio solitaria e indefensa. En nombre de qué, no es difícil de adivinar a una Mónica que conoce bien a su marido: en nombre de la ambición, por puro interés en conquistar riqueza y éxito, su Troya.

Armando/Agamenón tiene oportunidad de presentar sus argumentos, los que en buena parte le ofrece Eurípides. Puede incluso reclamar, en el sufrimiento causado por la pérdida de su hija, la parte que le tocó. Ifigenia le siguió a Brasil, de esta vez sin que la hubiese llamado, de libre y espontánea voluntad, por aquel afecto muy particular que siempre la unió a su padre.¹³ Y si en la tragedia lo que dictaba esa proximidad era el hecho de ser la primogénita, en la obra de Pociña, en la que esa prioridad fue conferida a Orestes, el motivo está en un sentimiento hostil hacia su madre, que parecía preferir al hermano mayor y a sus otras hermanas. Como fuese, la animosidad madre/hija era manifiesta. Armando se limitó a aceptar, sin motivos de afecto, reconociendo lo de Ifigenia sin una palabra para la esperada compensación de su parte.

El exilio tuvo, en la versión contemporánea, a Brasil como escenario, tierra promisoría de oportunidades y ventajas, pero también, como Armando bien lo describe, de peligros y agresiones. Fue este el mundo del que, al principio, dice haber

¹³ Vale la pena recordar el tono emotivo con el que Eurípides construye la escena del encuentro entre padre e hija después de años de alejamiento. *Philia* es la palabra que, en todos los tonos, reaparece insistentemente en este diálogo. La joven corre, antes que los demás, a saludar a un padre "querido" (*Ifigenia en Aulide*, v. 630); y no se fuga a ternuras infinitas, conocida su tendencia a ser "predilecta de papá", que retribuye con una atracción particular por su progenitor (v. 638). Abrazos (vv. 635-637), besos (v. 679), palabras dulces (vv. 648, 652) se mezclan con una profusión de términos de parentesco, donde abunda una *philia* especial que une un padre a su hija (*patêr*, vv. 632, 635, 640, 641, 642, 652, 656, 662, 664, 665, 667, 669, 670, 672, 676; *téknon*, vv. 638, 643, 649); véase McDonald (1990: 69-84).

querido proteger a Ifigenia, aunque reconociendo casi inconscientemente que su belleza y atractivo eran, a la vez, un riesgo y un arma. A las dificultades iniciales, se suceden los negocios con piedras preciosas, a los que tuvo acceso por intervención de un ‘amigo’¹⁴ implicado en el medio por tradición familiar. A partir de ese momento, Ifigenia funcionó como moneda de cambio. A medida que las tiendas aumentaban, en señal evidente de éxito, con ellas se excavaba el sacrificio de la joven.¹⁵ Y, aunque Armando se ausente de la aventura, dejando todas las iniciativas a la propia Ifigenia, la verdad es que el desconocimiento que pregona no pasa de una triste justificación, de hombre maduro y conocedor de la vida.¹⁶ Si no

¹⁴ Jacinto, revistiendo el papel de un aliado interesado y falso, se presenta como la réplica de los tradicionales Ulises o Calcas. Así, Eurípides rodeó a Agamenón de diversos rivales, cada uno con sus propias ambiciones, pero disponibles para juegos de intereses, de los que *philia*, la solidaridad, desapareció, apartada por el peso más determinante de *philotimía*, la ambición de prestigio y beneficios. Son ellos también máscaras que, desde la distancia, sin pisar la escena, asaltan el comando de Agamenón. El Atrida los conoce bien y les prevé los golpes. En primer lugar, recuerda a Calcas el adivino (*Ifigenia en Áulide*, vv. 518-521), detentor de un saber profético que lo adentra en la intimidad de todos los secretos. Conocedor o incluso revelador de un oráculo que exige una decisión de Agamenón, el profeta lo utilizará, no según la prudencia, sino en consecuencia de esa ‘maldita ambición’ que es la lacra de las gentes de su clase. Si Calcas identifica al grupo malquisto de los adivinos, Ulises surge igualmente como una otra amenaza poderosa (*IA*, vv. 522-533), la de los jefes populares, los demagogos eximios en el uso de una retórica persuasiva.

¹⁵ Pociña deja implícito el célebre dilema que Esquilo, *Agamenón*, vv. 205-217, atribuía al Atrida, entre dos opciones igualmente dolorosas: la de desistir de la campaña y capitular en el éxito, o la de salvar a su hija. Armando sigue, naturalmente, la misma opción que su modelo, tomando el éxito en los negocios como una prioridad. Solo que, mientras el Atrida esquilano asumía su decisión, el Armando de la pieza española, en su mediocridad de hombre corriente, se limita a volver la cara e ignorar.

¹⁶ La ambigüedad es una característica manifiesta en el Agamenón que Eurípides forjó en *Ifigenia en Áulide*. Atrapado entre el amor a su hija y la

la empujó a los brazos de Jacinto, por lo menos Armando cerró discretamente los ojos. Actitud que siguió siendo la suya, cuando Jacinto, un hombre casado y padre de hijos, pero principalmente un seductor nato y experimentado en otras aventuras similares, para defenderse de las pretensiones cada día más exigentes de Ifigenia, se la pasó a su propio padre y después al chófer de la casa. Por fin, esperaba a Ifigenia el último escalón de la decadencia, las drogas y la prostitución en las calles de Santa Teresa, un barrio bien conocido de Río, que habría de conducirla al suicidio en un hospital a donde la habían llevado después de recogerla en las piedras de la calzada. Recordar toda esta escalada es penoso, es ir desmontando rasgo a rasgo a la Ifigenia joven y confiada, que su padre llamó al campamento de Áulide con el pretexto de casarla con Aquiles,¹⁷ el más distinguido de los héroes aqueos, y que, en nombre de un ideal patriótico, decide aceptar voluntariamente el sacrificio como precio de la victoria sobre Troya, tal como lo imaginó

ambición mayor por el poder y el prestigio, se ve incapaz de tomar el partido por la defensa de Ifigenia, incluso estando seguro de que el sacrificio que se prepara es criminoso (cf. *IA*, vv. 94-96, 399). La preocupación por encontrar pretextos para acallar su propio sentimiento de culpa y las acusaciones ajenas asocian en él debilidad y falsedad. Véase Siegel (1981).

¹⁷ Eurípides explotó toda la ambigüedad que rodea la posición de Aquiles, como novio prometido a Ifigenia, dentro de una ficción de esponsales inventada por Agamenón. De prometido, Aquiles tuvo tan solo el nombre, en el contexto de una trampa, y nada más (*IA*, vv. 903-904). Pero, incluso involuntariamente, el Périda contribuyó a la condenación de Ifigenia con el simple bulo al que prestó su nombre (v. 908); le toca, pues, salir en defensa de la víctima, que es lo mismo que de su dignidad y su origen. La alternativa, en la pieza de Pociña, es simplemente una unión fortuita con un negociante interesado, que aun así es el responsable por las victorias alcanzadas en los negocios por Armando/Agamenón.

Eurípides.¹⁸ Es, según las palabras expresivas de Armando (11), “seguir cubriendo de mierda el recuerdo de Ifigenia”.

El reconocimiento tardío de alguna responsabilidad por parte de un padre, si no cómplice, por lo menos complaciente, y la imputación al destino de sus responsabilidades, tiene como único resultado incrementar la furia de la esposa y madre que es Mónica. Tampoco obtiene mejor resultado la última arma con que Armando busca aún refugiarse en su papel de víctima: el adulterio de su mujer con Eusebio. Solo para que Mila, una mulata que acompaña a Armando desde Brasil, ocupe el lugar aún vacío de Casandra. Igual que Agamenón, Armando es un

¹⁸ Hay, además, que recordar que la única versión antigua del sacrificio de Ifigenia que lo describía como voluntario es la de Eurípides. En los otros casos más conocidos en los que el motivo se relata o menciona —Esquilo, *Agamenón*, vv. 228-247, Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, vv. 359-365—, Ifigenia reaccionaba y era llevada a la fuerza al altar. Aun así, la discusión es amplia sobre los motivos que llevaron a Ifigenia, después de una reacción de horror a la muerte, a aceptar voluntariamente el sacrificio. Muy a propósito O'Connor-Visser (1987: 179-180) destaca cómo en la obra de Eurípides son pocos los argumentos en favor del sacrificio, contrastando con alusiones permanentes a los sentimientos de miedo, locura, pasión, vividos por los diversos personajes. Después parece ser la irracionalidad de las emociones lo que sobre todo comanda la acción. En concomitancia, Powell (1990: 190) insiste en el predominio en la pieza de un sentido “social y político”, desplazando la cuestión religiosa al plano de un pretexto desencadenador de reacciones humanas. Finalmente, Bonnard (1945: 88) no hesita en afirmar: “Artemisa desencadena todo el drama a través del oráculo que Calcas da a conocer. Sin embargo, en cuanto anunciado por un sacerdote sospechoso, este oráculo se pone al servicio de intereses públicos dudosos. (...) Vaciado de todo contenido divino, si es que alguna vez lo tuvo, se alimenta y engorda de maléficas pasiones humanas”. De estas diferentes lecturas se hace manifiesto que los intereses y emociones, motivadores de Armando en *Rendición de cuentas*, no dejan de estar previstos en la trama de *Ifigenia en Áulide*. Será igualmente oportuno recordar que el marco temporal en la obra española es posterior a la muerte de Ifigenia. No se trata ya de discutir el sacrificio o de intentar arrebatarse a la víctima de la muerte. Se trata sí de valorar el proceso ya consumado.

conquistador destructivo, alguien cuyo éxito se basa en el exterminio de todos los que le rodean.

Están, pues, otra vez frente a frente, con máscaras renovadas, los señores de Micenas. Pueden, como nunca la tragedia griega les permitió, discutir un futuro para sí mismos sobre los destrozos familiares de los que cada uno es responsable. Mónica pasa a dirigir la situación, cuando se da cuenta, en las intenciones aún por confesar de Armando, del plan de reconciliación que ella misma antes había previsto. Es este el momento en el que empieza a darse el cambio. La separación ya no es tal vez suficiente, la mujer ofendida se oculta en el cinismo. De irada pasa a acogedora, va a buscar, ella misma ahora, los aperitivos, en la versión contemporánea, la alternativa al tapete de púrpura. Armando/Agamenón sigue, como siempre, arrullado en el orgullo del éxito e ingenuo ante la trama que se pone en marcha. Adelanta los proyectos de negocios que tiene en mente llevar a cabo, ahora en Madrid, esa, como siempre, su prioridad. Imagina las diligencias de recuperación del amor de los hijos, para lo que espera la intervención de su mujer. Y, por fin, para los dos, programa el olvido de todo lo que pasó, como punto de partida para la recuperación de lo imposible: un amor que les permita seguir adelante. Como prueba de la fidelidad, en la que una buena unión ha de basarse, que Mónica despida al amante, mientras él mismo descartará a Mila, cuanto más no sea pasándosela a brazos de Julián... Vendiendo a su propio hijo, como antes lo había hecho con Ifigenia.

Ahora sí, la venganza se impone a Mónica –y se justifica ante el lector– como último argumento. Se la ve conciliadora, proponiendo una cena tranquila, tras tanta discusión. Pero antes, quién sabe si un baño de bienvenida no será oportuno y

relajante... el tiempo urge, la decisión es ya firme, la víctima, como siempre, cómplice (15): “pero cinco minutos solo, ¿eh? Tengo un hambre feroz”. Sin que se escuche un grito del baleado, un tiro de pistola sella el diálogo.

Bibliografía

Fuente

Pociña, A. (2017), *Rendición de cuentas* (texto inédito).

Estudios

- Bonnard, A. (1945). "*Iphigénie à Aulis*. Tragique et poésie". *Museum Helveticum*. 2: 87-107.
- Lesky, A. (1991 [1983]). "Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus", en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: University Press, 13-23.
- McDonald, M. (1990). "Iphigenia's *philia*: motivation in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Quaderni Urbinati di Cultura Clássica*. 34 (63). 1: 69-84.
- Moreau, A. (1994/5). "La Clitemnestre d' Eschyle". *Cahiers du Gita*. 8: 153-171.
- O'Connor-Visser, E. A. M. E. (1987). *Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides*. Amsterdam: B. R. Grüner.
- Powell, A. (1990). *Euripides, women, and sexuality*. London and New York: Routledge.
- Siegel, H. (1981). "Agamemnon in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Hermes*. 109: 257-265.
- Silva, M. de F. (2005). "Sacrifício voluntário. Teatralidade dum motivo euripidiano", en *Ensaaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 125-165.

***Meretrix, lena y ancilla* en diálogo: discurso, convención y construcción lúdica en la escena terenciana**

Marcela Suárez
Universidad de Buenos Aires - CONICET
m.suarez61.ms@gmail.com

En el marco de la comedia *palliata*, las *personae* femeninas son menos numerosas y variadas que las masculinas. Al igual que estas últimas, pueden clasificarse según criterios etarios y sociales a los cuales se suma el estatus matrimonial.

Sin embargo, no son las distinciones generacionales ni las de estatus social las que abordaremos aquí, como tampoco la relación con el imaginario romano. Nos detendremos más bien en el funcionamiento de algunas de estas figuras dentro del espectáculo cómico terenciano y en la construcción lúdica de algunos personajes a partir de sus propios discursos.

Es importante señalar que, normalmente, los personajes femeninos aparecen en escena acompañados de un personaje masculino que interviene de una u otra manera. Los encuentros de mujeres ya sean dúos o tríos,¹ en los que los hombres no figuran o aparecen como espectadores o en situación de aparte, son escasos y conforman un corpus muy limitado en Terencio. Baste recordar las siguientes escenas: *Ad.* 288-298 (Sóstrata y Cántara); *Eu.* 817-839 (Tais y Pitias); *Heaut.* 614-619 (Sóstrata y la *nutrix*) y *Hec.* 58-75 (Filotis y Sira). Por razones de tiempo y

¹ Estos dúos o tríos reúnen personajes que desempeñan el mismo rol: dos matronas (Cleóstrata y Mírrina en *Casina*), dos meretrices (Adelfasia y Anterástile en *Poenulus*). Cf. Faure Ribreau (2012a).

espacio, hemos seleccionado solo dos: *Hec.* 1.1 (58-75) y *Eun.* 5.1 (817-839). En *Hecyra*, el africano pone en escena el diálogo entre Filotis y Sira y, en *Eunuchus*, dialogan Tais y Pitias. Es de notar que el denominador común en ambas es la figura de la *meretrix*.

La *meretrix*, figura codificada regida por la convención,² no se define ni por su estatus social ni por su nacimiento, sino por el ejercicio de la prostitución. En este sentido, tres son los rasgos que la caracterizan: la seducción, el gusto por el dinero y su capacidad para engañar. Normalmente, se encuentra asociada a otra *persona*, la *lena*, vieja prostituta, libre o esclava, que ya no ejerce su profesión, pero que, en cambio, dada su experiencia, está en condiciones de impartir consejos. Ambas participan de una escena convencional que, en el caso de *Hecyra*, se presenta como la escena inaugural.

Sira y Filotis (*Hec.* 58-75): la construcción lúdica

Hecyra es una comedia en donde la sorpresa sigue a la sorpresa. En efecto, Goldberg (2013: 96) afirma: “the empty street and the three house doors that face us remain anonymous until two women emerge from the centre set of doors and gradually bring the scene to life as we overhear their conversation.” Las dos mujeres a las que alude el autor son dos personajes protáticos que Donato (*Comm. Ter. ad And. Praef.*

² La persona teatral no es un individuo, sino una identidad dramática, es decir, un conjunto de actitudes, gestos, escenas convencionales, formas de juego que el público conoce y reconoce. Recordemos además que cada persona cómica se identifica por su apariencia (vestimenta, cabello, accesorios), lo cual crea expectativas en términos de juego y función en la intriga. El personaje es la actualización de su *persona*. Cf. Faure Ribreau (2012b).

1.8) así define: *Persona autem protatica ea intellegitur, quae semel inducta in principio fabulae in nullis deinceps fabulae partibus adhibetur*. Terencio los introduce con el objetivo de crear un diálogo inicial expositivo. En el marco del corpus terenciano no se registra otra escena como esta.³ Sin embargo, no podemos hablar de una innovación del africano, sino más bien de una escena que reúne, como hemos señalado, a dos *personae* habitualmente asociadas: la *meretrix* y la *lena*, en un diálogo teórico respecto de los modos en que debería practicarse la profesión.

*Ph. Per pol quam paucos reperias meretricibus
fidelis evenire amatores, Syra.
vel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, uti quivis facile posset credere,
numquam illa viva ducturum uxorem domum!
em duxit. Sy. ergo propterea te sedulo
et moneo et hortor ne quousquam misereat,
quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis.
Ph. utine eximium neminem habeam? Sy. neminem:
nam nemo illorum quisquam, scito, ad te venit
quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis
quam minimo pretio suam voluptatem expleat.
hiscin tu amabo non contra insidiabere?
Ph. tamen pol eandem iniuriumst esse omnibus.
Sy. iniurium autem est ulcisci advorsarios,
aut qua via te captent eadem ipsos capi?
eheu me miseram, quor non aut istaec mihi
aetas et formast aut tibi haec sententia? (58-75)⁴*

³ McGarrity (1980-1981: 150) afirma: “The opening scene has caused some concern among critics. First, the use of two protatic characters is unparalleled in Terence. This has led to the suggestion that Terence altered Apollodorus original by substituting Philotis for Bacchis”. Cf. Lefèvre (1969: 60-63). Bianco (1962: 93-94) defiende la presencia de Filotis y Sira en el original.

⁴ Los pasajes citados siguen la edición de Kauer-Lindsay (1958).

Filotis. Por Pólux, Sira, ¡qué pocos amantes pueden encontrarse que se hayan mantenido fieles a las prostitutas! Ahí está Pánfilo, cuántas veces y con qué solemnidad —cualquiera podría creerle fácilmente— le juraba a Báquide que jamás se casaría mientras ella estuviese viva. Ahí lo tenés, ¡se casó!

Sira. Por eso te recuerdo y te aconsejo con toda sinceridad que no te compadezcas de ninguno sino que desplumes, despedaces y descuartices a cualquiera que encuentres.

Filotis. ¿Sin exceptuar a nadie?

Sira. A nadie, porque ninguno de ellos, sabelo, viene a vos con otra intención que no sea la de seducirte para satisfacer su placer al menor precio posible. Vos, querida, ¿no vas a tenderles a estos tus trampas?

Filotis. Sin embargo, por Pólux, es injusto ser igual con todos.

Sira. ¿Es injusto vengarse de los enemigos o atraparlos con los mismos recursos con los que te atrapan a vos? ¡Ay, pobre de mí!, ¿por qué no tendré tu edad y tu belleza o vos mi manera de pensar?⁵

Filotis es una cortesana joven y hermosa, un poco ingenua, cuya experiencia profesional aún no ha corroído su optimismo.⁶ Al enterarse de que Pánfilo ha roto el juramento que le había hecho a Báquide, su amiga, de que no se casaría mientras ella estuviera viva,⁷ se siente decepcionada y lamenta el escaso valor de la palabra de los hombres. En este sentido, el sintagma *paucos... fidelis amatores* hace referencia a la

⁵ Las traducciones son propias.

⁶ Teniendo en cuenta la técnica terenciana del doble, Filotis es el doble de Báquide y prepara el terreno para su aparición en el acto V.

⁷ Dice Sharrock (2009: 242-243): “*The first indication we have that there is a marriage in this play is performed in denial: it is Philotis’ indirect quotation (60–2) of Pamphilus’ oath that he would never marry while Bacchis lived (a topos which erotic language borrows from the marital context which it, in some ways, imitates), followed by the stark comment em duxit (63).*”

inconstancia de los amantes de la cual se queja la joven prostituta, pero hay que recordar que, en general, en la comedia se habla de la inconstancia de las *meretrices*.⁸ Esta inversión de la convención indica que la obra apunta a presentar perspectivas inesperadas.

La añosa Sira, cuya vejez y frustraciones se oponen a la juventud e ingenuidad de Filotis, parte de las observaciones de la joven cortesana para expresar su filosofía de vida, adquirida después de años de ejercicio, y mostrar todo su cinismo. Desde su óptica, las relaciones entre *amatores* y *meretrices* se asemejan a un campo de batalla.⁹ De ahí la ocurrencia de términos militares y bélicos en el tricolon: *spolies*, *mutiles*, *laceres*.¹⁰ No hay lugar para la compasión, pero sí para la destrucción total y sin excepción. Entre los vv. 66-70, el discurso de la *lena* está marcado por el lenguaje de la seducción, tal como queda expresado en el sintagma *suis blandimentiis*. En el contexto del *sermo meretricius*,¹¹ *blanditiae* es considerado por los teóricos un tecnicismo. Al respecto, afirma Preston (1916: 23-24): “The *blanditiae* of the *meretrix* include, of course, the more general varieties of flattery” y más adelante agrega: “erotic *blanditiae* include firstly endearments and caresses”. El término hace referencia al juego propio de la *meretrix*, basado en la seducción y el engaño, sea aquella *bona* o

⁸ Cf. el famoso lamento de Fedrias en *Eunuchus* (46-56).

⁹ La batalla entre los sexos es un tópico o un módulo que aquí se manifiesta en torno del tema *amatores-meretrices* y Laques lo retoma en 2.1 cuando hace referencia al enfrentamiento *vir-matronae*.

¹⁰ Cf. Fantham (1972: 26-28).

¹¹ Cabe resaltar que este tipo de lenguaje se enmarca en dos contextualizaciones: la erótica y la crematística. Cf. López Gregoris (2002: 47).

mala, falsa o verdadera.¹² En este caso, hay una inversión que traslada este juego al terreno de los amantes que utilizan las mismas trampas seductoras que practican las cortesanas. La presencia del lexema verbal *insidior*, que pone de manifiesto el lenguaje de la seducción a partir de la metáfora cinegética de la trampa y la captura de la presa,¹³ confirma este doble juego.

Filotis cree que es injusto actuar con todos del mismo modo, sin distinción. A diferencia de la joven cortesana, Sira, cuya indignación está sugerida por la geminación de *iniurium* (v. 72), estima que todos los hombres amantes son iguales, enemigos virtuales o potenciales, a los cuales no es *iniurium* atrapar, pues la ley la habilita a tomar venganza. Una vez más el léxico militar enfatiza la actitud combativa de la *lena* hacia los *amatores* considerados *adversarios* y la ocurrencia de *capto* y *capió*, verbos que están en la base de muchas relaciones amorosas, refuerza la idea de que la seducción es el arte de engañar y cazar. En opinión de Gilula (1980: 154), Filotis no es mejor que Sira,¹⁴ es la diferencia de edad la que marca los cambios de postura.¹⁵

La *lena* pone fin a su discurso enfatizando la oposición entre la actividad de la joven y su inactividad a partir de tres

¹² Estas parejas han sido desarrolladas y explotadas por las *sitcoms*. Cf. López Gregoris - Unceta Gómez (2011).

¹³ Cf. Fantham (1972: 86); López Gregoris (2002: 31).

¹⁴ Donato (*Comm.Ter. ad Hec.* 58) considera que Filotis es una *bona meretrix* que Terencio introduce para preparar la entrada de Báquide en el acto 5. Por medio de la repetición el africano apunta a socavar la habitual tendencia de los espectadores a rechazar las innovaciones y de este modo asegurar la aceptación de la otra cortesana. La calificación de *bona* se funda en su insistencia en el juego limpio con los amantes. Gilula (1980: 154), en cambio, considera que no es por la repetición, sino por contraste que Filotis anticipa a Báquide, porque esta termina tratando a Pánfilo como sugiere Sira.

¹⁵ Aristóteles en *Rhet.* 1389^a, b12, b13 señala que el joven es guiado por su carácter y el viejo por su cálculo.

motivos: *aetas*, *forma* y *sententia*.¹⁶ Los dos primeros, la edad y la belleza, responden a los atributos de toda *meretrix* en ejercicio de su profesión. El tercero es el término que no solo hace referencia a su pensamiento, sino también a la forma en la que ella se expresa. En efecto, su discurso se caracteriza por las *sententiae* o afirmaciones de su autoridad (órdenes, preceptos, consejos).

El diálogo entre Filotis y Sira plantea, pues, una escala de actitudes diversas de las *meretrices* hacia sus *amatores*, es decir, dos modelos de ejercer la prostitución. Sin embargo, el debate poco importa si tenemos en cuenta que el encuentro *meretrix/lena* es un motivo convencional. Más allá del contenido, entonces, lo que es posible observar es el funcionamiento lúdico de esta escena.

Ludus es un término polisémico que nos permite entender el principio que rige el espectáculo cómico y, sobre todo, la construcción de los personajes. En este sentido, cabe recordar que en la comedia el *ludus* no solo remite a la ejecución de un ardid sino fundamentalmente a la figura del *actor* y al juego entendido como la actualización de una *persona* y su código. Los personajes de la *palliata* se construyen a partir de la *persona*, esto es, su identidad convencional, y del concepto de *actor* (agente que ejecuta su *persona*),¹⁷ y se caracterizan por sus implicancias en el *ludus*, es decir, por ser o no directores o maestros del juego. En términos generales, es el *servus callidus* quien asume este papel. Sin embargo, no siempre es así. En palabras de Faure Ribreau (2012b: 362), “la figure de maître du

¹⁶ Cf. Faure Ribreau (2012b: 153).

¹⁷ *Actor* es un término que proviene del léxico agrícola y militar. Hace referencia a la acción de actuar, al que actúa sin condición profesional (cf. González Vázquez, s.v.). Según el *Oxford Latin Dictionary* (s.v. 3), el *actor* es un ejecutante, un agente de sus propios actos.

jeu ne se limite donc pas à la seule mise en place de la tromperie et sa définition dépasse le cadre de l'intrigue pour concerner le spectacle tout entier." Hablar de un maestro del juego es hablar, pues, de una figura lúdica no siempre asociada con el esclavo astuto que dirige básicamente la escena y el espectáculo.

Pero, ¿cuáles son los indicios que revelan este juego? Lo propio del director del juego es dar órdenes, órdenes que sus compañeros deben aprender, recordar y saber. En la escena que nos ocupa, el diálogo convencional entre *meretrix* y *lena* va más allá de lo que ellas mismas dicen o plantean respecto de los modos de ejercer la profesión. Sira, en base a su experiencia, le recuerda (*moneo*)¹⁸ a Filotis una serie de acciones, a la manera de consejos: *ne quousquam misereat, / quin spolies, mutiles, laceres quemque nacta sis* (64-65). La joven cortesana tiene que saber que los amantes manifiestan una única intención y, por ello, es necesario reaccionar conforme a las enseñanzas dadas. De ahí que la *lena* apele al imperativo de futuro *scito* (v. 67). Nos enfrentamos, pues, a un maestro y a las instrucciones que le imparte a su discípulo, quien debe recordarlas y aprenderlas (*monere-discere*), es decir, estamos frente a una escena que muestra de manera condensada la construcción lúdica de Sira. En efecto, la vieja prostituta no se destaca, claro está, por su edad ni por su experiencia en las artes meretricias, sino porque tiene el poder de *monere*, que, desde el punto de vista dramático, implica apuntar, recordar el texto (en este caso los consejos),¹⁹ hacer jugar a su compañera (discípula) y dirigirla en calidad de directora del *ludus*.

¹⁸ Cf. Faure Ribreau (2012b: 363-364).

¹⁹ Cf. González Vázquez (s.v.).

Tais y Pitias (Eu. 817-839): la calificación lúdica

Según ya hemos señalado, las *meretrices* se asocian a dos *personae*: la *lena* tal como hemos visto en *Hecyra*, y la *ancilla*.²⁰ En la escena 1 del acto 5 de *Eunuchus*, Tais entabla un diálogo con su esclava Pitias, diálogo que prepara el encuentro con Quéreas, lo cual hará avanzar la intriga:

Th. *Pergin, scelestas, mecum perplexe loqui?*
"scio nescio abiit audivi, ego non adfui."
non tu istuc mihi dictura aperte es quidquid est?
virgo conscissa veste lacrumans opticet;
eunuchus abiit: quam ob rem? [aut] quid factumst?
taces?
Py. *quid tibi ego dicam misera? illum eunuchum negant*
*fuisse.***Th.** *quis fuit igitur?* **Py.** *iste Chaerea.*
Th. *qui Chaerea?* **Py.** *iste ephebu' frater Phaedriae.*
Th. *quid ais, venefica?* **Py.** *atqui certe comperi.*
Th. *quid is obsecro ad nos? quam ob rem adductust* **Py.**
nescio;
*nisi amasse credo Pamphilam.***Th.** *hem misera occidi,*
infelix, siquidem tu istaec vera praedicas.
num id lacrumat virgo? **Py.** *id opinor.* **Th.** *quid ais,*
sacrilega?
istucine interminata sum hinc abiens tibi?
Py. *quid facerem? ita ut tu iusti, soli creditast.*
Th. *scelestas, ovem lupo commisisti. disputet*
sic mihi data esse verba. quid illuc hominis est?
Py. *era mea, tace tace obsecro, salvae sumus:*
habemus hominem ipsum. **Th.** *ubi is est?* **Py.** *em ad*
sinistram.
viden? **Th.** *video.* **Py.** *comprendi iube, quantum potest.*
Th. *quid illo faciemus, stulta?* **Py.** *quid facias, rogas?*

²⁰ Estos tres personajes femeninos pueden ser analizados a partir del concepto de "gente corriente", es decir, aquella que no tiene voz propia. Cf. Knapp (2011: 9).

*vide amabo, si non, quom aspicias, os inpudens
videtur! non est? tum quae ei(u)s confidentiast!* (Eu.817-839)

Tais (*Saliendo de la casa junto con Pitias.*)¿Seguís, maldita, hablándome con rodeos? “Lo sé, no lo sé, se fue, lo oí, yo no estuve presente”. ¿Me vas a decir de una vez por todas lo que pasó, sea lo que sea? La chica, con la ropa rasgada, y llorando, no dice una palabra. El eunuco se fue. ¿Por qué razón? ¿Qué pasó? (*Pitias no responde.*) ¿No me lo vas a decir?

Pitias. ¡Desgraciada de mí! ¿Qué puedo decirle? Niegan que el eunuco... fuera un eunuco.

Tais. Y entonces, ¿quién era?

Pitias. El Quéreas ese.

Tais. ¿Cuál Quéreas?

Pitias. El efebo ese, el hermano de Fedrias.

Tais. ¿Qué decís, bruja?

Pitias. Y estoy completamente segura.

Tais. ¿Qué hacía en nuestra casa? ¡Por favor! ¿Por qué razón lo trajeron?

Pitias. No sé... salvo que se haya enamorado de Pánfila.

Tais. ¡Ay, desgraciada de mí! ¡Estoy muerta, pobre de mí, si es verdad lo que me decís! ¿Por eso está llorando la chica?

Pitias. Eso creo.

Tais. ¿Qué decís, descarada? ¿Fue eso lo que te ordené precisamente al salir de aquí?²¹

Pitias. ¿Qué podía hacer? La dejamos a su cargo, tal cual usted lo ordenó.

²¹ En verdad, Tais no había dado ninguna orden en escena, sino que había indicado que lo haría al entrar (cf. vv. 492-493), por lo que Donato (*Comm. Ter., ad loc.*) comenta: *apparet haec post scaenam esse mandata*. Puede suponerse que la orden se dio dentro de la casa y, por tanto, fuera de escena, o bien que Tais esté refiriéndose al pedido de que se cuidara a la joven que le hiciera a Pitias antes de salir de escena (cf. vv. 502-503).

Tais. Maldita, le entregaste la oveja al lobo.²² Es vergonzoso que me hayan embaucado así. (*Entra Quéreas todavía disfrazado de eunuco.*) ¿Qué clase de tipo es ese?²³

Pitias. Señora mía, cállese, cállese, por favor. ¡Estamos salvadas! Acá está el tipo en persona.

Tais. ¿Dónde está?

Pitias. Mire, a la izquierda. ¿Lo ve?

Tais. Lo veo.

Pitias. Ordene que lo agarren, lo antes posible.

Tais. ¿Y qué vamos a hacer con él, estúpida?

Pitias. ¿Qué hacer, me pregunta? Mire, querida, si al mirarlo, su cara no parece la de un sinvergüenza... ¿No es así? Encima, es un creído.

Tais, bella cortesana ²⁴ y principal protagonista de *Eunuchus*, es la que organiza la trama de la comedia, por lo que

²² Tais utiliza un proverbio que aparece en Plauto, *Ps.* 140, en una escena en la que el *leno* Balión reprende a sus esclavos por la pereza y el incumplimiento de sus tareas. Bureau – Nicolas (2015: 395-396) encuentran en esta intertextualidad la clave para la interpretación de la escena y particularmente del enojo de Tais con su sirvienta, pues permite poner en relación al personaje de la prostituta terenciana con el lenón plautino. En efecto, según los autores, “*Thais qui voulait se doter de respectabilité se retrouve, par la faute de Chérée et la négligence de Pythias, dans la situation ni plus ni moins d’une lena. La jeune fille qui lui était confié a été prostituée et le rêve de reconnaissance sociale de la courtisane s’effondre en la renvoyant au modèle honni du leno*”.

²³ Tais muestra sorpresa por la incongruencia entre el *adulescens* y su apariencia. En efecto, cada *persona* de la comedia *palliata* presenta ciertos rasgos físicos y un vestuario particulares que resultan suficientes para que el público (y los personajes) sepan cuál es su rol. El *adulescens* se caracteriza por su aspecto lozano y fuerte, tener el cabello negro, ser barbilampiño y vestir el *pallium* propio de los varones de condición libre, todo lo cual evidentemente contrasta con el atuendo colorido (cf. vv. 682-683) que lleva Quéreas y con la vejez de Doro, el verdadero eunuco. La referencia a lo extraña que resulta la vestimenta de Quéreas aparece ya en la escena en la que se produce el encuentro con Antifón (cf. vv. 550 ss.).

²⁴ Así lo indica su nombre (“bella vista”, “hermoso aspecto”). Cf. Austin, s.v.

se le ha atribuido la condición de *callida*, y quien logra conseguir todos sus propósitos, centrados en su intención de recuperar a la joven Pánfila y restituirla a su familia para conseguir protectores en su nueva ciudad de residencia, Atenas. Demuestra tener un carácter fuerte, lleno de energía y astucia para tramar y llevar adelante sus planes, haciendo uso tanto de la diplomacia como de la sinceridad. Combina estas cualidades con la bondad de su corazón y la nobleza de sus intenciones, lo que le ha valido frecuentemente el calificativo de *bona meretrix*. En opinión de Gilula (1980: 164-165), Tais responde al tipo convencional de *hetaira* presentada como “*hateful, greedy and economically dangerous*” y hace gala de todas las cualidades de la *mala meretrix*, por lo cual, sus características positivas no necesariamente significan un cambio en el stock tradicional. Su versatilidad de carácter queda evidenciada por las relaciones con los demás personajes: sabe cómo lograr que Fedrias cumpla sus deseos reteniendo su amor y obediencia, tolera la fanfarronería y estupidez del soldado Trasón para obtener a la joven, aconseja y guía a Cremes en cuál debe ser su proceder mientras se lamenta de tener que proteger a quien buscaba como protector, invierte la jerarquía social cuando acepta el papel de patrona frente al suplicante Quéreas, y finalmente, pide al anciano padre de Fedrias que la reciba como protegida, ya que su condición de no-ciudadana impide cualquier posibilidad de matrimonio con el joven.

Pitias, la esclava de Tais, se muestra atrevida y vivaz. Dice lo que piensa a todo el mundo. Aunque puede ser considerada un personaje menor, como esclava constituye una figura única por su carácter vengativo. Su juego se adapta al de la *persona* de su ama, es decir, adopta el mismo juego de seducción. Pero, al mismo tiempo, se revela como *callida*, sobre

todo a través de su lenguaje. De hecho, su manera de hablar o idiolecto marcado por los *hapax legomena* y el uso del discurso femenino²⁵ es el rasgo distintivo que enfatiza su carácter.²⁶

En la escena 1 del acto 5, Pitias, encargada del cuidado de la joven Pánfila,²⁷ es quien le informa a Tais sobre el abuso sufrido por la muchacha en manos de Quéreas. Enterada del problema, la cortesana se muestra entonces desde un ángulo diferente,²⁸ porque el énfasis está puesto en el enojo para con su esclava.²⁹

La interpelación afectiva de Tais está vinculada con la agresión verbal o insulto, donde la expresión de los sentimientos se antepone a la comunicación. Como apunta Miniconi (1958: 160-161), la injuria es la reacción espontánea de un yo (Tais) contra un no yo (la *ancilla*).³⁰ Tais adopta un lenguaje virulento, tal como lo demuestra el uso de una serie de términos de abuso

²⁵ Pitias utiliza *amabo* con imperativo, el indicio más sorprendente del discurso femenino en la comedia. En este sentido Dutsch (2008: 51) sostiene: “In the plays of Terence *amabo* occurs merely ten times and is uttered only by courtesans and maidservants.” De esas diez ocurrencias, ocho pertenecen a *Eunuchus* y seis están en boca de la *ancilla*. Su función es establecer una relación más estrecha con el interlocutor, por lo cual ayuda a definir el carácter de Pitias y a enfatizar su rol.

²⁶ Cf. Martin (1995: 139).

²⁷ En este sentido, su participación en la comedia siempre está directa o indirectamente relacionada con Pánfila.

²⁸ El juego de Tais respeta los lineamientos de la convención, forma un dúo convencional con el *adulescens amator* y utiliza expresiones seductoras. La innovación pasa por el hecho de que va a permitir un reconocimiento. Allí se aleja del código. No es que sea un *bona meretrix*, sino que el juego convencional de su *persona* entra en contradicción con su acción en la intriga. Su juego la asimila a las *malae meretrices* y su rol en la acción la distingue.

²⁹ Su nombre se adecua a la función dramática de la sirvienta que transmite los mensajes a su ama. Cf. Austin, s.v.

³⁰ Cf. Quintanillá Zanuy (2012).

distribuidos del siguiente modo: *scelesta* (817), *venefica* (825),³¹ *sacrilega* (829), *scelesta* (832). Si bien no deben ser tomados al pie de la letra, es decir, no debe pensarse que la destinataria está acusada de actividades criminales, este tipo de insultos que hacen referencia a distintos crímenes resultan, en opinión de Dickey (2002: 183), altamente ofensivos.

Es de notar que muchos de estos injuriosos vocativos, ahora en boca de Tais, han sido utilizados por Pitias en otras escenas y en relación con otros personajes.³² Sin embargo, más interesante resulta el hecho de que en esta misma escena hay lexemas usados por ambas (*misera*, 822, 827; *obsecro*, 826, 834), lo cual es una prueba de que el juego de una se adapta al de la otra. La esclava está a la defensiva y se cubre al advertir las consecuencias de reconocerlo todo porque, obviamente, ella sabe la razón por la cual Pánfila está llorando. Aunque ha decidido no decir nada, se ve obligada a contar lo que sucedió y al ser presionada a hablar abiertamente solo se expresa con evasivas, según se pone de manifiesto en el discurso dentro del discurso del v. 818, que le permite a Tais parodiar la respuesta de su esclava, y en la ocurrencia de los verbos *negant* (822), *credo* (827), *opinor* (829). En este sentido, Donato (*Comm. Ter ad. Eu.* 829) comenta: *callide Pythias opinor dixit, cum sciat*. Sin embargo, Barrios Lech (2016: 154) afirma que “*such hedges demonstrate an unwillingness to foist the speaker’s view point on the hearer by portraying the viewpoint as partial...*” Mientras

³¹ En Plauto es un insulto corriente (cf. *Per.* 278). En Terencio, en cambio, aparece en esta única ocurrencia: se trata de un insulto utilizado en contextos de registro bajo, cuyo significado léxico no debe interpretarse literalmente. Cf. Daremberg – Saglio, s.v. *veneficium*; Dickey (2007: 180).

³² Pitias utiliza el adjetivo *sacrilegus* aplicado a Parmenón (cf. vv. 911 y 922) y emplea *veneficus* para calificar al violador de Pánfila (v. 648).

el discurso de Pitias se torna evasivo y se debilita, el de Tais está marcado por tonos encendidos y virulentos.

Cabe consignar que, al analizar el lenguaje de esta escena y referirse a todos los vocativos inyectivos que Tais utiliza, Martin (1995) pasa por alto la ocurrencia de *stulta*. No hay duda de que, frente a las anteriores acusaciones, la que apunta a resaltar la ignorancia o estupidez de la esclava se presenta como un insulto más moderado.³³

Ahora bien, ¿cuál es el objetivo de Tais en este caso? ¿Qué busca poniendo el acento en la *stultitia* de Pitias, sobre todo si tenemos en cuenta que en la *gradatio* de insultos este último suaviza la intensidad ofensiva de los restantes? Según hemos señalado, la construcción lúdica de los personajes está basada sobre su capacidad de dirigir el juego, el *ludus*, el espectáculo cómico, la escena. Es así que unos se destacan por su maestría y por el lugar que ocupan en la relación lúdica que entablan con ciertos personajes. Se muestran hábiles en jugar y hacer jugar y por esta razón son *doctus*, *scitus*, *callidus*; otros, en cambio, se someten al juego de sus compañeros y son calificados de *indoctus*, *inscitus*, *stultus*.³⁴

Stulta, entonces, el último vocativo inyectivo que Tais le dirige a su *ancilla*, es algo más que un insulto, es una calificación lúdica. En este duelo o enfrentamiento dialógico, la *meretrix* afirma la debilidad de su compañera, al no poder actualizar el juego, y confirma su propia maestría en la escena y en el espectáculo. Conviene destacar que esta es la única escena en la que la esclava deja a un lado su *calliditas* y juega un rol subordinado. En este sentido, *stulta* refleja que Pitias ha sido víctima del engaño y, al mismo tiempo, es el adjetivo que la

³³ Cf. Dickey (2002: 183).

³⁴ Cf. Faure Ribreau (2012b: 366-368).

califica como personaje y la caracteriza como un mal *actor*, como una figura lúdica que no está ejecutando su *persona*.³⁵

Conclusiones

Los diálogos analizados entre la *meretrix*, la *lena* y la *ancilla* son motivos dramáticos convencionales. Tanto en *Hecyra* como en *Eunuchus*, el contenido de ambas escenas poco importa y los discursos o palabras femeninas carecen de eficacia. En realidad, la importancia y el valor de estas escenas están dados por su funcionamiento dramatúrgico, es decir, por presentar de manera condensada la construcción y la calificación lúdicas de un personaje.

Los personajes de la *palliata* son contruidos como *actores*, hábiles o inhábiles, que actualizan y ejecutan (o no) su *persona* y participan del *ludus* o espectáculo. Esto justifica su presencia en escena. Su lugar en el juego depende de su situación, es decir, de que efectivamente lo lleven adelante o no, de que sean o no maestros/directores del juego. Al respecto, dice Faure Ribreau (2012b: 387): “*Ce fonctionnement s’applique à tous les personnages, même si leur apparition est brève. Un caractérisation ludique, même minimale, est toujours mise en œuvre.*” El poder y la capacidad de *monere* que ostenta Sira y la *stultitia* de Pitias así lo prueban.

³⁵ Faure Ribreau (2012b: 370) aclara que esto no se relaciona con la performance del *histrion* y su talento.

Bibliografía

Fuentes

- Barsby, J. (1999). *Térence. Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bureau, B. et Nicolas, Ch. (2015). *Terence. L'Eunuque*. Texte établi par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres.
- Goldberg, S. (2013). *Térence. Hecyra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kauer, R. et Lindsay, W. (1958). *P. Terenti Afri Comoediae*. Supplementa apparatus curavit O. Skutsch. Oxonii: e typographeo clarendoniano.
- Wessner, P. (1902). *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*. Lipsiae: Teubner.

Instrumenta studiorum

- Austin, J. (1921). *The Significant Name in Terence*. Illinois: The University of Illinois.
- Daremberg, Ch. y Saglio, E. (1926-1929). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette.
- Glare, P. G. W. (ed.) (1997). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- González Vázquez, C. (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Estudios

- Barrios-Lech, P. (2016). *Linguistic Interaction in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bianco, O. (1962). *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*. Rome: Edizioni dell'Ateneo.
- Christenson, D. (2015). *Hysterical Laughter: Four Ancient Comedies about Women: Lysistrata, Samia, Casina, Hecyra*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Dickey, E. (2002). *Latin Forms of Address from Plautus to Apuleius*. Oxford: Oxford University Press.
- Dutsch, D. (2008). *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.

- Fantham, E. (1972). *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press.
- Faure Ribreau, M. (2012a). “Ce que les femmes se disent entre elles: les duos féminins dans la comédie romaine”. *Cahiers Mondes Anciens*. 3: 1-12. URL <http://mondesanciens.revues.org/index699.html>
- (2012b). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Gilula, D. (1980). “The Concept of the Bona Meretrix. A Study of Terence’s Courtesans”. *Rivista di Filologia e d’Istruzione Classica*. 108: 142-165.
- Knapp, R. (2011). *Los olvidados de Roma*. Barcelona: Ariel.
- Lefèvre, E. (1969). *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- López Gregoris, R. (2002). *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- López Gregoris, R. y Unceta Gómez, L. (eds.). (2011). *Ideas de Mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Martin, R. (1995). “A Not so Minor Character in Terence’s Eunuchus”. *Classical Philology*. 90.2: 139-151.
- McGarrity, T. (1980-1981). “Reputation vs Reality in Terence’s Hecyra”. *Classical Journal*. 76.2: 149-156.
- Miniconi, P. (1958). “Les termes d’injure dans le théâtre comique”. *Révue des Études Latines*. 36: 159-75.
- Papaioannou, S. (2015). *Terence and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Preston, K. (1916). *Studies in the Diction of the Sermo Amatorius in Roman Comedy*. Unites States: Kessinger Publishing.
- Quintanilla Zanuy, M. T. (2012). “Diferencias discursivas de género en la expresión de los sentimientos: Plauto vs. Séneca”, en López Gregoris, R. (ed.): *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*. Madrid: Pórtico, 277-310.
- Sharrock, A. (2009). *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge: Cambridge University Press.

ISBN 978-987-88-2677-6

